النقد الأدبي الحديث

بين الأسطورة والعلم

محيي الدين صبحي

الدار العربية للكتاب

Bibliotheca Alexandrina
0111784

النقد الأدبي الحديث

بين الأسطورة والعلم

دراسات مترجمة

محيي الدين صبحي

الدار العربية للكتاب

رقـم الايداع بدار الكتب الوطنيـة
88/547
الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

جميع الحقوق محفوظة للدار العربية للكتاب
1988

كلمة الكتاب ...

يشكّل هذا الكتاب عرضاً وافياً للمشهد النقدي في الفكر الغربي الى أواسط السبعينات ـ عرض أفقي يمتد عبر أوروبا وأمريكا في مختلف المدارس والمذاهب، وعرض شاقولي ينساح على فسحة من الزمن تقرب من ألفي وخمسمائة عام ثم ترقى وراء ذلك الى فجر نشوء الأساطير إبان ظهور وعي الانسان بذاته وبالكون من حوله . وبهذه الطريقة يتسع الكتاب حتى يكون ، تقريباً ، صورة عن حركة الفكر الحديث ، ويضيق على مقدار الفعالية التي يحتاج اليها النقد الادبي ، وهي فعالية تظل شاملة مهما ضاقت . فالنقد طريقة في الحياة وطريقة في التفكير وموقف من الحضارة . وهو دليل على حيوية الفكر ، ونهج يجدد به الفكر نفسه .

لكل هذا يبدأ كتابنا ببحث في المنطق يراجع به كاتبه ، كارل بوبر ، الموقف التفاؤلي لليبرالية التي ترى أن «الحقيقة بيان» أي أنها تكشف نفسها لمن خلصت نيته من الهوى. ولما كان لابد لكل حكم من الاستئناف الى سلطة نهائية فإن التجريبيين أرجعوا أحكامهم الى سلطة الحواس والملاحظة ، لكن الكتاب يرفض فكرة المصدر النهائي حتى ولو كان التجربة ، ويرى أن البحث في أصل المعرفة يقود الى الميتافيزيقا ، بينما من الواجب على العقل أن يتجنب الوقوع في شراك أي سلطة أو مصدر نهائي للمعرفة . وبذلك لا يبقى سوى الإقرار بنسبية المعرفة التي تفتح صدرها للانتقاد الدائم الذي يهدف الى تعديل معارفنا الأولية ، سواء انحدرت الينا عن طريق التراث أو الاستنتاج العقلي ، وبذلك نتوصل الى نسف كل

الأحكام النهائية والمصادر الوثوقية التي يسعى العقل العربي الى الركون اليها والاعتماد عليها في هذه المرحلة من تكوينه ، وهي مرحلة أقل ما يقال فيها إن المثقفين العرب يفبركون خلالها عقيدة تسلطية اطلاقية .

العلم والحضارة ، العلم والأدب ، ثم مكانة كل منهما في المجتمع وفي حياة الفرد ، هي موضوع تتمة الفصل الاول . فلئن كانت وظيفة التراث في المجتمع القديم ابتكار وسائل البقاء والثبات ، فإن وظيفة الثقافة المعاصرة (بما فيها التراث) هي أن تقدم وسائل التغيير السريع في المجتمع وطرق حياته . أهم عامل حاسم في التغيير هو العلم لأنه وسيلة لاكتشاف الطبيعة والسيطرة عليها ـ وكذلك لاكتشاف المجتمع والسيطرة على مناحي تغيره عقب النمو الذي يجتاح كل نواحي نشاطه ، ولكل ناحية من هذا النشاط علم يتخصص بدراستها والتخطيط لها وإيجاد الاكتشافات والمبدعات التي تدفع المجتمع الى التقدم في هذا المضمار . يسوق روبرت أو بنهايمر (مكتشف الطاقة الهيدروجينية) ثلاث ملاحظات يجدر التنبه اليها فقد تفيدنا ونحن نتخبط على عتبة عصر حديث :

أولاها أن «آثار العلوم في إغناء الحياة الفلسفية وتنشيط الحياة الثقافية تظهر عادة في بداية عصر النهضة العلمية» ، وهو أمر آن أوانه لدى مفكرينا الذين استغرقتهم الأيديولوجيات استغراقاً صرفهم عن التبصر في مناهج العلوم ومعطياتها وتأثيرها فيما بينها وعلى المجتمع .

ثانية الملاحظات «أن من الصعب في العلوم عامة إحداث قوانين أو اصدار تقارير عن أبحاث تتسم بصفة الكلية» . فإذا تذكرنا أن أهون الكتابات العربية تبدأ من تلخيص الحضارة والطبيعة والانسان والمجتمع ببضعة سطور عرفنا مدى التبسيط والتهور في الأحكام التي تترتب على انعدام التخصص والانصراف عن التعمق في نقطة واحدة .

ثالثاً إن شرف الموقف يلقي على المثقفين مسؤولية بناء المؤسسات التي تضمن للأمة انتشار الحرية والاخاء والبقاء . وهو نداء ينبغي على المثقفين العرب أن

ينذروا أنفسهم لتحقيقه ، بدلاً من الالتحاق بالحاشية الحاكمة أو مؤسسات البترودولار .

وأخيراً ، لئن كان للعلم كل هذا الدور الذي يتزايد باطراد في حياة البشر ، فما هي مكانة الأدب في العصر الحديث ، وكيف تميّز العلم من الأدب ؟ يقرر بطرس مدور أنه سيحاول اكتشاف مكانة كل منهما من خلال البحث بين مقولتين متناقضتين : «حين يصل العلم ينصرف الأدب» و«حين يصل الأدب ينصرف العلم» ، وهو يرجح المقولة الثانية على أساس أن الأدب لا يخضع للحقيقة التجريبية كما يخضع لها العلم. وبذلك لا يلغي فقط الفروق الأخرى ، كالحدس والمخيلة في الأدب بينما يتحكم العقل في التفكير العلمي ، بل يظهر أن هذه عناصر يشترك فيها الإثنان بنسب مختلفة :

«فالمخيلة دون نقد خليط مضحك من المبالغات والأفكار السخيفة ، أما النقد دون مخيلة فهو أرض قاحلة» . فالمخيلة هي القوة الدافعة للعلم والأدب معاً «غير أن المخيلة والتقييم النقدي لانتاجها في الحقل العلمي يعملان متكاملين مترابطين . . . فالعلم شكل من الشعر يعمل فيه العقل والمخيلة متضامنين» . بعد المقياس التجريبي لتفريق العلم عن الأدب ، يورد الباحث معايير تقويمية للحكم على الفرضية العلمية ، بعد تجريبها . هذه المعايير هي :

١ ـ القيمة التفسيرية ، أي مدى شمول الاكتشاف ولياقته بالنسبة لغيره .
٢ ـ القيمة التوضيحية ، أي درجة قدرته على حل المشكلات المربكة .
٣ ـ مقدار أصالته ، وتفوقه على الأبحاث الأخرى في الاقتصاد بالفكر والعمل .

ترى إلى أي حد تأثر النقد الأدبي الحديث بالفكر العلمي ومناهجه ؟ إن النقد الأدبي ما انفك منذ قديم الزمان يطمح الى انتحال معايير علمية توجه أحكامه . ولدينا في تراثنا الموازنة للآمدي والوساطة للجرجاني وكتب السرقات ،

تحاول عن طريق الحساب أن توثّق أحكامها . وفي العصر الحديث ، حاول الناقد الفرنسي (تين) أن يجعل من دراسة البيئة واللحظة والعرق منهجاً يفضي بالنقد الى حكم علمي . وتلاه إيليوت في قوله : إن الشاعر يقدم معادلاً موضوعياً لانفعاله عن طريق الصور والأحداث المتخيلة . وآخر نسخة من الجهد لعلمنة النقد هو ما ذهب إليه الناقد الفرنسي المعاصر ، رولاند بارث ، عن الأدب في حالة الصفر . أي حين يتساوى الكلام المكتوب مع المنطوق بإزالة الظلال التاريخية المرافقة للاستعمال الأدبي للكلمة ، لأن الصلات المفترضة بين اللغة والفكر قد انقرضت . فالأسلوب المحايد يتبرأ من المبالغات البورجوازية وطريقة التفكير الكلاسيكي . وبهذا صار الأدب نظاماً دلالياً (سمانتياً) يهدف إلى إعطاء العالم معنى : «وليست رسالة النقد أن يقيم المعنى بل النظام» . وبذلك ينقلب النقد الى فعالية شكلية محضة ، تتناول لغة الكاتب إن كانت وجودية أو ماركسية أو تتصل بالتحليل النفسي لإظهار النظام الشكلي في الأثر الأدبي وتصنيفه بحسب مقولاته المنطقية . وهنا يغفل بارث التوتر الكامن بين لغة العصر ولغة الكاتب ، مثلما يتجاوز التناقض بين تغطية النقد للعمل الأدبي تغطية شاملة واكتشاف عناصر خفية أو عميقة فيه .

ومهما يكن من أمر ، فقد اخترنا نظرية بارث لننهي الفصل الأول من الكتاب عن العلم والأدب ونجعلها مدخلاً إلى دراسة النقد الأحدث ، وهو دراسة الأسطورة وأثرها في الفكر واللغة والشعر . وقد اخترنا مقالة كلينث بروكس لأنها تشكل مسحاً شاملاً لأهم الكتب التي عالجت الأسطورة في صلتها بالأدب والإنسان ، وسبب هذا الاحتفال بالأسطورة أنها تعتبر «مرحلة بدائية في مراحل التفكير الميتافيزيقي ، وأول تجسيد للأفكار العامة» ، كما يقول إرنست كاسيرر صاحب كتاب «فلسفة الأشكال الرمزية» الذي ما يزال فريداً في بابه . وإذا كان المفكرون الذين سبقوه في هذا القرن وما قبله يعتبرون اللغة والشعر والدين أموراً انبثقت عن الأسطورة ، فإن كاسيرر يخالفهم معتبراً أن اللغة والأسطورة فرعان مختلفان يصدران عن دافع واحد للتشكيل الرمزي . يسمي كاسيرر هذا الدافع بأنه «تركيز وتصعيد التجربة الحسيّة البسيطة» . هذا الدافع هو الذي يؤدي إلى

خلق الرموز . فالرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة : إنه الحقيقة . ففي الرمز تكون المطابقة تامة بين الذات والموضوع . وفي الرمز يمحي التمييز بين الكلمات والأشياء ـ فاسم الإله (وليس الاله) هو المصدر الفعلي للقوة عند الرجل البدائي . ولكن ما أن يتطور التفكير المنطقي حتى تفقد اللغة شحنتها الانفعالية ، فتنتقل من المحسوس إلى المجرد ويلحق بها جفاف المنطق ويباس العلم . الشعر هو الفعالية الوحيدة في عصر العلم ، التي تستطيع أن تعيد للغة حلاوتها لأنه يصدر عن «منطقة الشعور المحض» . وبذلك يحفظ الشعر لنفسه مكانة إلى جانب العلم ، لأنه تعبير عن حقيقة موضوعية «إن الفن يؤلف أحد المنظورات التي نبصر بها الحقيقة الواقعية» لأنه يعطينا معرفة بحياتنا الداخلية ، مقابل العلم الذي يعطينا معرفة بالحياة الخارجية . وهذا عود على بدء إلى مسألة المسائل في الموازنة بين العلم والفن ومكانة كل منهما في الحياة الحديثة التي تتمحور حول سؤال واحد : ما هي الحقيقة الواقعية ؟ . ويبدو أن الفكر الحديث ينحو إلى الإعتراف بأن كلاً من العلم والفن والدين يقدم صورته الخاصة عن الحقيقة الواقعية . لكن الجميع يقرون بأفضلية العلم ، مع التشديد على أن العمل الفني «مع أنه يكشف ملامح الذات ، فإنه هو نفسه موضوعي ، وهدفه موضعة حياة الشعور» ، كما تقول الفيلسوفة سوزان لانغر . لكن لانغر وأستاذها كاسيرر حريصان على تمييز الأسطورة عن الشعر وكونها تشكل مادته .

أوحت الأسطورة بوسائل جديدة ندرس بها قوانين المخيلة . وقد وجد فرويد خصائص مشتركة بين الحلم والشعر ، فكلاهما يعتمد على التكثيف (ضم صور متعددة في صورة واحدة) ، والإزاحة (يصب في عنصر غير واضح الأهمية المغزى الكامن في الكل) والمبالغة في التعيين (عدة مغاز مختلفة تماماً تركز على عنصر واحد بحيث يحمل أكثر من معنى) . وفي كل من الشعر والحلم نجد أن مجرد تجاور الصور يسود ويعلو على العلاقات المنطقية غالباً . ولا يهتم فرويد كثيراً بالتفريق بين الشعر والأسطورة ، وإن كان كاسيرر يرى أن «المخيلة الأسطورية الحقة تنطوي دائماً على فعل إيمان» بينما ينكر تشيس أية صلة فعالة بين الشعر والأسطورة والإيمان . فالإيمان ليس ضرورياً ولكن مظاهره ضرورية كشعائر وقوة الفن هي في

أنه لا يعتمد على العقيدة ، ولذلك يتمكن من البقاء بعد انهيارها . وقد طور نورثروب هذه الفكرة بحيث صنف كل نتاج اللاوعي السابق على المنطق ضمن نماذج بدئية وفق الفصول الأربعة . والنماذج البدئية هي الصور التي تنطوي على مغزى كوني راسخ في النفس البشرية ، كالكهف والمتشرد والنافورة . أما يونغ ، فهو العالم الذي اكتشف هذه المفهومات وأسسها . وهو يرى «أن تجلّي الصورة في الحلم هو الحلم ذاته ، ويحتوي على المعنى الكامل» ، وبذلك يكون «العمل الفني العظيم مثل الحلم» ، يتطلب منا أن نضع تفسيرنا الخاص ، لأن القصيدة تقدم صورة «بنفس الطريقة التي تسمح بها الطبيعة للنبات أن ينمو ، وعلينا أن نستنتج نتائجنا» .

دراسة فرغسون لمسرحية أوديب تطبيق للمنهج الأسطوري ، في بعض جوانبه . والتفسير الجديد «أن المرء حين ينظر الى أوديب كشعائر دينية فإنه سيفهمها بأساليب تختلف عن فهمه لها حين يفكر بها على أنها قصة حولت إلى مسرحية» فهي تعتمد على مواكب الربيع وشعائر سرية عن نمو الفرد وتطوره ، كما يستدل من دور الجوقة التي تحفظ التوازن بين أوديب وخصومه ، وتلقي معظم الضوء على الشكل الشعائري للمسرحية باعتبار أنها تمثل «ضمير العرق» .

ثمة ضوء جديد آخر يلقيه جورج لوكاتش على الملحمة والمسرحية حين يقرر أنهما تعطيان «صورة كلية عن الحقيقة الموضوعية» ولكن ضمن مواقف محددة ، لأن رسالة الشكل الفني هي أن يعيد الفردية الى ما هو عام في الإنسان ومصيره . لهذا السبب يعتمد العمل المسرحي على الصدام الذي ينقلب إلى حل ذاتي وموضوعي في الوقت ذاته . والجولة التي يقوم بها لوكاتش بين مسرحية الملك لير وأنتيغونا والمسرحيات التي كتبت في بداية القرن تغني وتوضح مفهومه عن الصدامات الاجتماعية التي يحولها المسرح إلى «كارثة طبيعية» .

على أن بحث فرغسون عن «الفن المسرحي» الذي يستسرُّ في كل فنون اللغة ينزل به إلى طبقة أعمق حتى من العقدة ، لأنه يصر على أن العقدة ذاتها تقوم على الفعل . الفعل شيء لا يمكن تعريفه لأنه موجود داخل المسرحية وخارجها ، لذلك يعتبر مسرحية «أوديب الملك» تعبيراً عن مجمل الحضارة ، لأن الأسطورة كانت

تراثاً مشتركاً بين كل اليونانيين ، وكانت «أفعالاً» استطاع المسرحي أن ينسج عليها . على أن كلاً من الناقدين ، لوكاتش وفرغسون ، يؤمنان بأن العمل الفني كل عضوي يتضمن بعضه بعضاً بحيث يكون كل عنصر من عناصر البنية ناتجاً ضرورياً لمبدأ أعم يحكم الكل .

ومهما يكن من أمر ، فإننا إذا اعتبرنا الأسطورة مصدراً لكل الأنواع الأدبية ، فينبغي أن نضع في الحسبان أن هذه الأنواع تطورت تطوراً منفصلاً بحيث تشكل الشعر والمسرحية وفق خصائص متباينة ، وإن ظلت المشابهات كامنة في الأساس العميق لكل منها ، مما دفع إيليوت إلى القول : الشعر في جوهره مسرحي ، وأعظم المسرحيات تتجه على الدوام نحو الشعر .(1)

ومقالة ويمسات وبروكس مسح تاريخي ، موجز ودقيق ، للنظريات الغربية في الشعر منذ سقراط إلى المدرسة الأسطورية والبنيوية ، إلى جانب مدرسة ثالثة تهتم بدراسة الجمهور الذي هو «تسمية للتركيز على البؤرة الواقعية ـ الاجتماعية» . وهذا بدوره ينعطف على تجربة التذوق والقيم التي تحكمها ومدى موضوعية تلك القيم : «ولنقل إن الشعر نوع من الحقيقة الواقعية انحرف من خلال استجابات فردية. هذاالإنحراف ذاته هو مكان الحقيقة اضافةالى ان مثل هذاالتعريف يحفظ حقوق التذوق الفردي وموضوعية القيم المتضمنة في التجربة والتي يسعى الشعر إلى محاكاتها بالكلمات . هذه المحاكاة شمولية ، بمعنى أنها تؤلف بين الأضداد : السار والمحزن ، المؤلم واللذيذ . . . الخ مما يحفظ على القصيدة توترها والصراع فيها ضمن نظام جمالي يبلغ بها إلى مرتبة «التنزه» عن أية غاية مباشرة . وهنا يبرز لدينا «الشكل» كمصطلح يشير إلى جميع عناصر التأليف اللفظي ـ من إيقاع ووزن وبنية وتماسك وتأكيد وقول شعري وصور ـ مقابل «المضمون» أو «الرسالة» التي يريد الشاعر تبليغها . «الشكل» يخترق «الرسالة» بطريقة تجملها تؤلف معنى أعمق من الرسالة أو الفكرة المجردة . حين يتسلط الشكل على المضمون يتحول القول إلى

---

(1) ويمسات وبروكس . النقد الأدبي ، تاريخ موجز ، ج٤ ص ١٨٦ ، ترجمة محيي الدين صبحي .

رؤيا . وبما أن الشعر تأليف بين الأضداد على شكل لولبي (اللذة «و» الألم ضد اللذة «أو» الألم) . بحيث نرى كل فرد من الزوجين في ضده ، فإن الشعر يرينا الصنع من خلال القول Diction والقول من خلال الصنع ، في اتحاد متوتر .

وإذ تم على هذا النحو عرض مركز للشعريات ، ننتقل إلى الرواية كفن حديث نسبياً . ولكن ، بقدر ما تعمدنا التزام الجانب الأكاديمي التقليدي في عرض النظرية الشعرية ، جنحنا إلى المبدعات والبدع التي يطرحها ما وراء النقد Meta-criticism . ذلك لأن الرواية لا تستقر على حال . فما يسميه بوخن «الرواية العليا» يحجم عن تحديده ، وإن كان مفهومه عنها أنها تقوم على اختيارات متعددة وليس على اختيار واحد كالرواية التقليدية المحددة . كما أن الرواية العليا ليست مقيدة بخاتمة زمنية ولا بفرد . فهي عملية وليست ناتجاً ، وهي طريق للسفر وليس نقطة الوصول . فهي تتوسع وتتقلص على حدود الخلود والفناء . إذا نحت الرواية نحو الفخامة اتصلت بالامتداد الزمني والامتداد الحجمي للملحمة والأسطورة ، وإذا نحت نحو ما هو حميم استغرقت في الاستبطان الفردي . وكلاهما لا ينتهي . لهذا يقع الروائي تحت رحمة سيل عرم من المادة الروائية التي تنتظر منه أن ينظم اندفاعها الغزير ويقاوم عودة المواد المهملة . وهذا ما يجعل بداية الرواية وخاتمتها مسألة اختيار صعب ، لأنهما مترابطان ترابط الحياة والموت . ففي البدء يكون الروائي كل شخص وكل مكان وكل شيء . ثم يبدأ التحديد ، وتبدأ معه مقاومة جمالية خفية تعيق تقدم الكاتب ، ومن خلال هذه المقاومة يتحسس الكاتب طريقه . فإذا تجنب التقنية الجاهزة وقع في التجريب الذي يهدم الروابط اللغوية هادفاً إلى خلق حالة من التأجيل يتوقف فيها التاريخ عند مفترق التوقعات . ويقرر بخمن «أن ما تشترك فيه كل الروايات التجريبية هو تصميمها الحازم على إبقاء الرواية تتحرك حول بدايتها بدلاً من أن تتجه إلى نهايتها» .

الحديث عن الرواية المتباينة الوجوه هو حديث عن نسبية الحقيقة وتباين القيم ، فمنذ أن غدت الرواية نفسية ومفتوحة لم يعد الروائي يجد حاجة للخاتمة لأن السرد يمضي عبر منظورات واحتمالات متضاعفة . وهذا ما يجعل الروائي بعد أن يختم روايته يعيد كتابتها من زاوية أو رؤية مختلفتين . وبذلك تغدو الرواية

سلسلة من أجزاء منفصلة ، يقوم كل جزء بذاته ، مع المحافظة على وحدتها الكلية من خلال ترابط داخلي بين أجزائها . ومقالة فريدمان محاولة لتقصي التقنيات المتبعة في هذا الصنف من الروايات بحسب عدد أجزائها . يلعب الراوية في الرواية المتباينة الوجوه دوراً هاماً لأن وعيه المتطور يجعله ينظر إلى الحدث من عدة وجوه بعملية دائرية . وعي البطل وإشكالاته الخلقية هما أهم ما في هذا الصنف من الروايات ، لأن وعي الرواية بذاتها وتقلباتها الفنية والخلقية يعتمد في النهاية على وعي البطل بقابلية المواقف لتفسيرات متعددة . يبقى أن المقالتين على درجة كبيرة من الغموض والتعقيد ، مما جعلني أتردد مراراً في وضعهما . ولكن شفع لهما أن بقية المقالات ليست أكثر سهولة . فالنقد الحديث تركيبي في جوهره ، لأن بسط الحقائق وتبسيطها قد انتهى من زمن بعيد في العالم المتقدم . السبب الثاني أن العقل الدوغماتي والعقيدة الوثوقية تسيطران على الرواية العربية وتخنقانها بحيث يمتنع على الروائي اكتشاف جوانب عديدة للحادثة الواحدة ، مما أوجب علينا وضع المقالتين لتذكير الروائيين والنقاد ـ إن أحسنوا القراءة ـ بأن عصر العقائد المطلقة والبطل ذا البعد الواحد أو البعدين أو الثلاثة قد مضى وانقضى . وحتى صلة الرواية الواقعية بالواقع إنما هي صلة وهمية تعتمد على «رأينا بأن أشياء معينة هي واقعية ، غير أن إحساسنا ذاته بالواقعة وهم مشترك» ـ كما يقرر برادبوري في مقالته الممتازة عن «القصة والحقيقة» . غير أن الشكل الروائي منفتح وسائب ، مما يغري الروائي بمحاكاة سطحية «لسماجة الحياة في عملها الأخرق» . كما يقول هنري جيمس عن الروايات الواقعية في القرن التاسع عشر ، غير أن طبيعة الرواية ألا تعتمد على اللغة الأدبية ـ وما يميزها في الشعر من توتر ومفارقة . فعلينا أن نسلم بأن الشكل الروائي سائب وشديد التعرض للصدفة ، ويعتمد على إيجاد رصيد في نفس القارىء على أساس أنه يصدق ما يقول الروائي . أو كما يقول رونالد بارث : «إن الرواية تعطي للمخيلة الضمان الشكلي بالواقع» . لذلك اعترف كل النقاد بواقعية الرواية ـ ثم اختلفوا في معنى تلك الواقعية ؛ وهذا هو السبب في أن كل حركة في الرواية ، من أقصى الوثائقية إلى أقصى الرمزية أو الشكلية ، ادعت بأنها واقعية . يبقى بعد ذلك أن نقرر إن كان الواقع الروائي

وهماً ذا قوة خالقة أو أنه وهم ناتج عن حقيقة تاريخية : «لقد ضاع معنى الرواية ليس لأننا نخلط الوهم بالواقع بل لأننا نخلط الواقع بالوهم» !!

ومهما يكن من أمر فإن الرواية الحديثة تمعن في رفضها للمنظور التاريخي مع إطراء في ميلها إلى التجذر في التجربة الجماعية للجنس البشري ، على اعتبار أن الرواية الحديثة قد ندبت نفسها للكشف عن الطبيعة الحقة للإنسان من حيث هو كائن نوعي . وهذا ما يحدو بالناقد أن يعود أدراجه مرة أخرى إلى الأساطير التي سعت إلى «تحويل الغوامض الطبيعية إلى نظم ثقافية متماسكة» . وقد قام الناقد ماكس شولتز بعمل فذ حين استمد من نتائج ليفي شتراوس ، عن الطبيعي والصنعي عند القبائل البدائية ، منهجاً في نقد الرواية لاستخراج النماذج البدئية منها ـ وهذا ما حاولته مود بودكين في الثلاثينات حين طبقت منهج يونغ على الشعر ـ كما أشرنا في دراسة الأساطير والقسم المتعلق بها . وإذن فالصلة بين الرواية والحقيقة هي صلة الكشف عن انتماء الفرد إلى العرق وانتماء العرق إلى الجنس البشري عامة .

فيما تبقى من الكتاب وضعنا مقالات نقدية عن ألان روب غرييه وتنيسي ويليامز وإليوت وباربوس ، يلي ذلك تقريران نقديان عن الوضع الأدبي في الأمريكتين . وبذا يكون الكتاب قد بدأ من المجرد العام في منابع العلم والجهل ، إلى منطقة أقل تجريداً في علاقة العلم بالحضارة ؛ كذلك ينطلق من الأسطورة التي هي أساس الحضارة ليتوضع في الملحمة والمسرحية ونظريات الشعر ؛ ولما كانت الرواية وريثاً للأنواع الأدبية كلها ـ ما عدا الشعر ـ فقد عرضت آخر النظرات المتعمقة بها فإذا بها تستدير لتغوص في الأسطورة وعالم ما قبل المنطق . وتبين الأبحاث النقدية التي ذيلنا بها الكتاب أن النقد التطبيقي ليس بعيداً عن المنطلقات النظرية في المقالات الأخرى ، علماً بأن الأبحاث النظرية ليست خلواً من التطبيق العلمي ، لأن الناقد لا يستخلص نظريته من الفراغ ، وإنما يكتب وعينه على النتاج الأدبي من جهة ونظريات المنطق والعلوم الإنسانية من جهة أخرى ، لأن النقد فعالية وسطية بين العلم والأدب . وهذا هو مصدر كبير من مصادر إرباك

القارىء العربي . فالناقد الغربي يكتب عن تراث الغرب ونتاج لغاته الحديث ، فيما تغيب معظم هذه المصادر عن إلمام القارىء العربي . ولعل مثل هذا التحدي سيشجعنا جميعاً على مزيد من الاطلاع وتوسيع آفاق المعرفة بالعالم من حولنا لكي نواكب ركب حضارة أوشكت أن تجاوز عصر الطيران لتلحق بسرعة الضوء .

محيي الدين صبحي
باريس

ـ ١ ـ

العلم والأدب

١ ـ حول منابع العلم والجهل . . . . كارل بوبر
٢ ـ العلم والحضارة . . . . جورج روبرت أوبنهايمر
٣ ـ العلم والأدب . . . . بطرس مدور
٤ ـ الإلهام في الإكتشاف العلمي والأدبي بطرس مدور
٥ ـ الأدب في حالة الصفر . . . . مارتن تورنل

حول منابع العلم والجهل

كارل بوبر

أخشى أن يصدم هذا العنوان أبصار النقاد ، لان «منابع العلم» شيء مفهوم ، وكذلك «منابع الخطأ» أيضاً ، أما «منابع الجهل» فإنها شيء غير مفهوم أبداً . فالجهل شيء سلبي : إنه غياب المعرفة . فكيف يمكن لغياب أي شيء أن يصدر عن منابع ؟

لقد أثار هذا الاعتراض واحد من الأصدقاء الموثوقين ، حين أسررت إليه بهذا العنوان . وقد صدمني اعتراضه ، ودفعني إلى ابتكار براهين عقلية توضح أنني صممت العنوان بهذا الشكل ، رغبة مني بتأثيره اللغوي على القارىء .

وكان من جملة ما قلت أنني آمل أن ألفت الأنظار ، بهذا العنوان ، إلى عدد من المسائل التاريخية والفلسفية ، وبخاصة «مؤامرة الجهل» التي ليست أمراً سلبياً يتمثل في نقص المعرفة ، بل هي قضية إيجابية ذات اتجاه مضلل يُسمّم عقولنا ويقودنا إلى مقاومة المعرفة .

إن المشكلة التي أرغب في حلها جديدة تمام الجدة ، وآمل أن أوفق إلى إيجاد حل لها . وربما تعود أصولها إلى الخلاف التقليدي بين بريطانيا وأوروبا ، أي إلى الخلاف الفلسفي بين التجريبية الكلاسيكية عند باكون ولوك وبركلي وهيوم ومل

من جهة ، وبين العقلانية الكلاسيكية عند ديكارت وسبينوزا وليبنتز . وفي هذا الخلاف ، تصر المدرسة البريطانية على أن الملاحظة هي المنبع الوحيد للمعرفة ، بينما ترى المدرسة الأوربية أن المنبع هو الحدس العقلي بالافكار الواضحة . ولم تعد الفلسفة التجريبية قاصرة على بريطانيا ، بل اجتاحت امريكا ووصلت إلى القارة الاوروبية عن طريقة المناهج العلمية .

وفي رأيي أن الفروق بين التجريبية والعقلانية قليلة جداً ، وكلتاهما على خطأ . وان كنت أظن أنه بالرغم من أهمية الملاحظة والعقل فإن أهميتها في الوقت الحاضر لا تشابه ما كان لهما سابقاً . وأعتقد أنهما لا يشكلان منبع المعرفة في الوقت الحاضر .

إن مشكلتنا تتعلق بنظرية المعرفة . وبينما يرى كانت أن السؤال «كيف أعرف» هو أحد ثلاثة أسئلة هامة يسألها الإنسان ، فإن برتراندرسل الذي يخالفه في كثير من الأمور ، يتفق معه في هذه المشكلة فيما يتعلق بنتائجها في العلوم والأخلاق وحتى السياسة . ويرى أن الفكرة هي حقيقة موضوعية ، وبما أن كل فكرة هي حقيقة مفيدة ، فإن رسل ينضم إلى صفوف «المفكرين الجماعيين» في حين أن فئة من الفلاسفة يرون أن الفلسفة بطبيعتها لا تؤدي إلى أية نتائج مفيدة ، ولذلك فإنها لا تؤثر في العلوم ولا في السياسة . ولكن الواقع يبين أن الأفكار أخطر الأشياء وأقواها .

إن الإيمان بالليبرالية يعني الإيمان أن بالامكان أن يسود القانون والعدالة الاجتماعية والحقوق الأساسية في المجتمع الحر . لكن هذا الإيمان يتضمن أيضاً أن العدالة ليست مطلقة ، وأن الأحكام يمكن أن تخطىء تجاه الحقائق ، وأن التجربة العملية تبين أن العدل المطلق مستحيل في أية قضية . لكن هذا الإيمان بإمكان سيطرة القانون والحرية والعدالة ، لا ينسجم مع علم المنطق الذي يقرر أنه ليس في الوجود حقيقة موضوعية ، في أية حالة من الحالات ، وأن أي حكم من الاحكام لا يستطيع أن يرتكب خطأ حقيقياً ، لأنه لا يستطيع أن ينحاز إلى الخطأ أو إلى الصواب . إنه مجرد حكم .

إن الحركة الليبرالية التي بدأت في عصر النهضة ، وانتهت من خلال الحروب والثورات والإصلاحات الدينية إلى إنشاء المجتمعات الحرة في الأقطار الناطقة بالإنكليزية . . . إن هذه الحركة تعتمد على تفاؤل شديد بقدرة الإنسان على طلب الحقيقة والبحث عن المعرفة . ويكمن في قلب هذا التفاؤل اعتقادنا بأن (الحقيقة تعلن عن نفسها) . فإذا لم تكشف ذاتها اكتشفها الإنسان . إن إماطة اللثام عن الحقيقة ليس سهلاً ، ولكن إذا كشفت عن نفسها علينا أن نملك القدرة على رؤيتها وعلى التمييز بين الحقيقة والزيف ، لكي نعلن أن هذه هي الحقيقة .

ولقد كان ذلك التفاؤل سبباً في ميلاد العلم الحديث والتكنيك الحديث . وكان الناطقان بلسان هذا الميلاد هما باكون وديكارت . لقد أعلنا أن الإنسان لا يحتاج إلى تعاليم مسبقة كي يصل إلى الحقيقة ، لأن كل إنسان يملك في نفسه منابع المعرفة سواء عن طريق حواسه التي يلاحظ بها الطبيعة أو بقوة الحدس العقلي الذي يستعمله ليفرق بين الحقيقة والزيف ، ويرفض أية فكرة غامضة لا يقبلها العقل بشكل عفوي .

«يستطيع الإنسان أن يتعلم ، ولهذا يستطيع أن يتحرر» . هذا هو الاستنتاج الذي يشكل صلة الوصل بين التفاؤل الفلسفي والليبرالية . ولكن يمكن معارضة هذا الاستنتاج بآخر معاكس له . إن عدم الإيمان بقدرة العقل الإنساني ، وبقدرة الإنسان على اجتلاء الحقيقة ، يتصل دائماً بعدم الثقة بالإنسان . وترتبط هذه الفلسفة التشاؤمية تاريخياً بنظام يحرّم الإنسان من حريته ، كما تقود إلى المطالبة بإنشاء مؤسسات ذات تقاليد راسخة ، لها سلطان واسع ينقذ الإنسان من جشعه وتعاسته .

إن التعارض بين الفلسفة التشاؤمية والفلسفة التفاؤلية ، يماثل في عمقه ذلك التعارض بين الفلسفة التقليدية والفلسفة العقلية التي ولدت الفلسفات التجريبية والنظرية واللاعقلية . مع العلم أن الفلسفة التقليدية هي التي تقبل بسلطة التقاليد الفكرية الموروثة ، بينما ترفض الفلسفة العقلية كل ذلك وتعطي للعقل الحق في أن يجرب وينتقد .

ومما يستدعي العجب أن الدراسات المجردة ، كعلم المنطق مثلاً ، لا تبرأ

من الغايات العملية ، بل إنها لتتأثر إلى حد بعيد بالآمال السياسية والأحلام الطوباوية . وإن هذا لتحذير شديد لكل علماء المنطق . فماذا يمكن أن يفعل المرء إزاء هذه الظاهرة ؟ بالنسبة لي ، أهتم فقط بشيء واحد هو أن أجد الحقيقة في مشاكل المنطق ، سواء أوافقت هذه الحقيقة ميولي السياسية أو لم توافقها . ولكن ألست ، كإنسان ، عرضة للتأثير بشكل لا شعوري ، بآمالي ومعتقداتي السياسية ؟

لقد شاء حسن الطالع ألا أكون تجريبياً ولا عقلانياً فقط ، بل انني ليبرالي أيضاً . ولانني ليبرالي أرى من واجبي أن أخضع كل نظريات الليبرالية للبحث والنقد .

وفيما أنا منهمك بفحص انتقادي من ذاك النوع اكتشفت الجزء الذي لعبته النظريات المنطقية في تطوير الأفكار الليبرالية . وقد وجدت أن علي ـ كمنطقي ـ أن أرفض هذا الجزء رفضاً باتاً . ويمكن لتجربتي هذه أن توضح أن آمالنا وأحلامنا لا تسيطر بالضرورة على نتائج أبحاثنا . وتوضح أيضاً أن أفضل الطرق في البحث عن الحقيقة هي أن نبدأ بنقد أفضل معتقداتنا . وقد يرى البعض هذه الطريقة جامحة ، لكنها لن تبدو كذلك لمن يبتغون الحقيقة ولا يخافون من وجودها . وقد وجدت في فحصي للتفاؤل الفطري في المنطق الليبرالي ، بعض الأفكار التي قبلها الفلاسفة دون أن يمحصوها أو يناقشوها الحساب خلال الأجيال . وأعمق هذه الأفكار هي الفكرة التي ذكرتها من قبل ، وهي أن (الحقيقة تعلن عن نفسها) أو (الحقيقة بيان) . وأغرب ما في الأمر هو مؤامرة الجهل التي أحاطت بهذه النظرية وجعلتها تنمو باطراد .

إن مبدأ (الحقيقة بيان) يقود إلى النظرة التفاؤلية التي تقول إن الحقيقة إذا وضعت أمامنا فرضت نفسها كحقيقة ، وإذا لم تكشف الحقيقة نفسها علينا أن نكشفها أو نكتشفها . هذا هو الأمر الواقع ، ولا يحتاج إلى مناقشة أبعد من ذلك . لقد وهبنا الله عيوناً لترى الحقيقة وعقلاً ليفهمها : وعلى هذا المبدأ أسس ديكارت منطقه المتفائل القائل : إن ما نراه برؤية واضحة غريزية صحيحاً ، فلا بد أن يكون صحيحاً . وبما أن الله لا يخدع أحداً (فالحقيقة إلهية) . كذلك يرى

باكون أن (الحقيقة طبيعية) فالطبيعة (كتاب مفتوح ومن يقرأها بعقل صاف لا يمكن أن يخطىء . ولا يضلّ عن الحقيقة إلا من تسمم عقله بالهوى فأوقعه في مواقع الخطأ) .

وبناء على الملاحظة الأخيرة نرى أن مبدأ (الحقيقة بيان) يخلق الحاجة إلى فحص الزيف . فالمعرفة ، بما هي امتلاك للحقيقة ، لا تحتاج إلى شرح ، ولكن كيف يمكن لنا أن نقع في الخطأ إذا كانت الحقيقة بياناً عن نفسها ؟

الجواب طبعاً هو أننا نخطىء بسبب رفضنا الشائن لأن نرى الحقيقة الواضحة . أو لأن عقولنا تسممت بالهوى عن طريق الثقافة والتقاليد والتأثرات الشريرة التي حرمت عقلنا البريء الأصيل الصافي من مميزاته الفطرية . وعلى هذا يكون الجهل من عمل القوى التي تتآمر على ابقائنا في حالة الجهل ، وتسمم عقولنا بأن تملأها بالزيف ، وتعمي عيوننا بحيث لا ترى الحقيقة الواضحة . فالهوىٰ والقوى الشريرة هي منابع الجهل إذن .

إن هذا الاعتقاد الغريب بالتآمر هو نتيجة حتمية للاعتقاد التفاؤلي القائل بأن الحقيقة سوف تظهر اذا أعطيت لها فرصة عادلة . وبالتالي فإن السلام سوف يسود العالم إذا حل الضمير الطيب محل القانون .

يقول ملتون :

«دع الحق والباطل يتصارعان في معركة حرة صريحة ، فمن يعرف الحق هل يلتفت إلى الباطل» .

وعلى هذا يبدو لملتون أن الحق إذا لم يسد فلا بد أنه خضع لضغط مهين . وهنا نرى ملامح الاتجاه نحو التساهل الذي يعتمد في أساسه على الإيمان بسيادة الحقيقة لكن إيمانه هش لانه عرضة للوقوع في نظرية التآمر ، وهي في مجملها أسطورة تشابه الأسطورة القائلة إن الحقيقة بيان .

وبناء على ذلك فإن المنطق التفاؤلي لدى بيكون وديكارت وهم غير صحيح ، إلا أن أغرب ما في هذه القصة أن هذا المنطق الزائف كان الدافع الأول لأعظم ثورة ثقافية وأخلاقية في التاريخ . فقد شجع الناس على التفكير المستقل ، ووهبهم الأمل في أن يحرروا بالمعرفة ذواتهم والآخرين من ربقة التعاسة

والعبودية . وقد جعلت هذه النظرية العلم الحديث أمراً ممكناً ، وأصبحت الأساس في مكافحة الرقابة والضغط الواقعين على الأفكار الحرة . وسمحت لصياغة الافكار المبتكرة والحرية الفردية بالظهور ، إضافة إلى أنها غدت القاعدة الفكرية لفهم الإنسان الحديث لكرامته ومطاليبه بنشر ثقافة عامة عالمية ، وحلمه الجديد بخلق مجتمع متحرر . لقد جعلت هذه النظرية الإنسان مسؤولاً عن نفسه وعن الآخرين ، ومتلهفاً إلى تغيير الشرط الإنساني نحو الأفضل والأمثل . إن هذه القضية نموذج للفكرة السيئة التي تنتج أفكاراً حسنة ومتعددة . وكما كان لنظرية المنطق التفاؤلي فوائد كثيرة ، كانت له عواقب وخيمة أيضاً :

إن نظرية (الحقيقة بيان) تعني أن باستطاعة من ينشدها أن يراها إذا خلصت نيته وأراد ذلك . لقد كانت هذه النظرية أساساً لكل نوع من أنواع التعصب . لأنه لا يرفض الحقيقة إلا أشد الناس إمعانا في الشرّ . . . وهؤلاء الذين لديهم ألف سبب وسبب لأن يخافوا من الحقيقة ، هم الذين ينكرونها ويتآمرون للضغط عليها وحجبها عن الأنظار . إن هذه النظرية لا ترعى فقط التعصب ضد الذين لا يرون الحقيقة ، وإنما تدعو إلى نظرية السيطرة المطلقة أكثر مما تدعو إليها أشد نظريات المنطق التشاؤمي تعصباً . فالنظرية الأخيرة تدعو إلى السيطرة لأنها لا ترى أن الحقيقة بينة . أما نظرية (الحقيقة بيان) فإنها بحاجة إلى عناية دائمة ، ليس عن طريق التفسير والتبرير فقط ، وإنما عن طريق إعادة التفسير وتكرار التأكيد والتبرير . فالسلطة المطلقة مطلوبة لكي تذيع الحقيقة البينة على الناس يوماً بعد يوم كي لا يعميهم التضليل عن رؤيتها . ولذلك فإن كثيراً من المناطقة ، ينقلبون ، إذا يئسوا ، من تفاؤلهم المشرق إلى التشاؤم الأسود عن طريق نظرية السلطة المطلقة : ويبدو لي أن أعظم المناطقة ، أفلاطون ، قد وقع في هذا التطور المأساوي .

لقد لعب أفلاطون دوراً حاسماً في فكرة ديكارت (الحقيقة الهية) ومفادها أن عقلنا لا يمكن أن يخدعنا لأن الله لا يخدع أحداً . أو بعبارة أخرى : إن عقلنا هو مصدر المعرفة لأن الله هو مصدر المعرفة .

ويؤكد أفلاطون بأن لدى كل إنسان مصدراً إلهياً للمعرفة يكمن في روحه

التي كانت تعرف كل شيء قبل أن يولد الإنسان . وعندما يولد الإنسان ينسى كل شيء ولكن يمكنه أن يتذكر تلك المعرفة إذا رأى الحقيقة وتأكد منها . وعلى ذلك فإن المعرفة تستعاد عن طريق التذكر .

وبما أن المعرفة تسقط عن الإنسان عندما يولد فإن هذا السقوط هو مصدر الجهل ، ومن هنا تتولد عند أفلاطون بذور نظرية مؤامرة الجهل . والصلات واضحة بين نظرية المصدر الإلهي للمعرفة وبين مبدأ الحقيقة بيان . اذ لو رأينا الحقيقة ونحن في حالة النسيان فلا بد أن نتأكد على الفور أنها الحقيقة . إن الحقيقة مخزونة حتى إذا انكشفت عرفناها . فالحقيقة إذن بيان .

وما لبث اليأس أن استولى على أفلاطون في (الجمهورية) فبزغت لديه بواكير منطقه التشاؤمي في الصورة المشهورة التي صور بها سجناء الكهف ، حيث يبين أن عالم تجاربنا ليس سوىٰ ظلال للعالم الحقيقي . ولو هرب أحد السجناء من الكهف وواجه العالم الحقيقي لواجه كثيراً من العناء في رؤية ذاك العالم وفهمه ، فضلاً عن المشاق التي تنتظره إذا حاول اقناع زملاءه من السجناء بارتياد عالم الحقيقة . إن هذه الصعاب تفوق قوة الإنسان ، ولا يتغلب عليها إلا العباقرة الصابرون . ومصدر التشاؤم في هذه النظرية هو حصر المعرفة بعدد قليل من الصفوة المختارة . وقد بدت نتائج هذه النظرة التشاؤمية في كتابه (القوانين) حيث نزع الى التسلط واحترام التقاليد .

وهكذا نجد في أفلاطون أول تطور في المنطق من التفاؤل إلى التشاؤم . والنظريتان كلتاهما تؤلفان قطري الدائرة المتعاكسين في الأساس الفلسفي للدولة والمجتمع . فمن الطرف الأول نجد الفلسفة الثوروية الطوباوية التي تتخلى عن التراث والسلطة والشروط المسبقة ، ومن جهة أخرى نجد الفلسفة التقليدية ذات السطوة والسلطان .

وربما يعود هذا التطور الى فكرة سقوط الإنسان التي يمكن للمنطق أن يفسرها تفسيراً تفاؤلياً أو تشاؤمياً حسبما يعتقد .

وبالرغم من أن السقوط يؤثر على جميع البشر فإن رؤيا أفلاطون في الكهف تقرر أن الحقيقة تظهر للنخبة بفضل عناية ربانية . والحقيقة التي تظهر هي الحقيقة

التي تفضح هذا العالم المزيف الوهمي . ولقد أسس سقراط طريقة (الاستقراء) بأن الروح تحوي قبل ولادتها كل المعرفة ، وبأن الإنسان نسي معرفته بعد السقوط ، ويمكن تذكيره بها عن طريق المحاورة بأسئلة تهدف إلى إبعاد الهوى والمعتقدات الزائفة والأفكار المسبقة والأجوبة الخاطئة التي تلفظها الروح . إن سقراط لا يدعي المعرفة . وقد وصفه أرسطو بأنه (كان يثير التساؤل ولا يعطي جواباً . فقد كان يعترف دائماً بأنه لا يعرف شيئاً)فتوليد سقراط لا يهدف إلى بث أية معتقدات ، بل يهدف إلى إزالة المعرفة الزائفة عن الروح . وقد حقق هدفه حين علّمنا أن نشك بمعتقداتنا . وهذه الطريقة نفسها جزء من طريقة باكون في الاستقراء . . . وقد أوضحها في كتابه (الآلة الجديدة Novum Organum) حيث يفرق بين الفكرة الصحيحة والفكرة الزائفة . ويسمى الفكرة الصحيحة (Interpretative Natura) وتعني «تهجي كتاب الطبيعة» كما يسمي الفكرة الزائفة «Anticipatio Mentis» وتعني «الهوى الذي يسوق العقل إلى الأحكام المسبقة في الطبيعة» . وهذا يعني أن علينا ، حين ننظر في الطبيعة أن نصفي ذهننا من كل نظرية أو شعور مسبق أو معتقدات زائفة ، لأن هذه جميعها تشوب نظرتنا إلى الطبيعة . وليس لنا سوى هذا السبيل لكي نصل إلى كتاب الطبيعة المفتوح ، أي إلى الحقيقة البينة .

وعلى هذا يكون الاستقراء الباكوني ـ الأرسطي مساوياً للتوليد السقراطي القائم على منع العقل من التحيز للهوى ليقوى هذا العقل على معرفة الحقيقة البينة أو قراءة كتاب الطبيعة المفتوح . ويأتي من هذا القبيل الشك الديكارتي الذي يهدم كل تخرصات الهوى والأحكام المسبقة ليفسح المجال للعقل كي يصل إلى الحقيقة الثابتة .

ونستطيع الآن أن نرى بجلاء في هذا المنطق التفاؤلي كيف أن المعرفة حالة طبيعية إنسانية ، أو أنها الحالة الصافية للإنسان . . . حالة العين النقية التي تستطيع أن ترى الحقيقة دون أن تسمح بغشاوة تحول بينها وبين ما تريد ، في حين أن حالة الجهل تأتي من الغموض والتحامل والسقوط . . . كما أننا نستطيع أن نرى بجلاء لماذا لم يقف هذا المنطق عند حدود ديكارت بل تعداه إلى بيكون وبقي مبدأ ثابتاً وعقيدة أساسية تمت إلى الفكرة الدينية التي تقول إن المعرفة سلطة آلهية .

ولعل ألوهية مصدر المعرفة يوضح لنا السبب الذي يفرض علينا أن«نطهّر» أنفسنا قبل أن نصل إلى الآلهة أو الطبيعة . إن مصدر المعرفة يجب أن يبقى نقياً طاهراً لأنه إذا تدنس أصبح مصدراً للجهل . بالرغم من السمة الدينية التي ميزناها في منطق ديكارت وباكون ، فقد كانا من أكبر المعارضين للهوى وللمعتقدات التقليدية لأنهما يطلبان حذف كل المعتقدات إلا ما ندركه نحن بأنفسنا . وكانا يهاجمان سلطة الأفكار والتقاليد التي كانت تسود العصور الوسطى . وكانت هجماتهما تعيب سلطة أرسطو والتراث المدرسي.لقد أعلمانا أن الناس لا يحتاجون للخضوع إلى سلطة فكرية ما داموا قادرين على إدراك الحقيقة مباشرة دون وسيط . لكنهما لم ينجحا ـ كما أظن ـ في تحرير منطقهما من السلطة الفكرية . . . لا لأنهما تقبلا السلطة الدينية ـ للآلهة أو للطبيعة ـ بل لأسباب أعمق من ذلك .

إن باكون وديكارت بالرغم من نزوعهما إلى الفردية لم يجرءا على اللجوء إلى حكمنا الفردي ، لأنهما ربما شعرا أن هذا يمكن أن يقود إلى الذاتية والاستبداد والجور . ومهما كان السبب في ذلك فانهما لم يستطيعا أن يتخلصا من التفكير بالتعابير الموروثة ، وكل ما استطاعاه هو أنهما استبدلا سلطة بأخرى . فقد استبدل باكون سلطة أرسطو بسلطة الحواس ، واستبدل ديكارت سلطة الكتب المقدسة بسلطة العقل . وهذا يعني أنهما بالطبع فشلا في حل المشكلة الكبرى :

كيف يمكن أن نقبل بأن المعرفة مسألة إنسانية تماماً ، دون أن نعترف في الوقت نفسه أن هذا كله نزوة فردية وتحكم كيفي .

لقد بُحثتْ هذه المشكلة ووُضعتْ حلولها من عهد بعيد . فقد ظهرت عند كزينوفون وبعده عند ديموقريطس ثم سقراط. ويكمن الحل في التحقق من الخطأ الذي نرتكبه . لكن فكرة الخطأ والضعف الإنساني تتضمن فكرة أخرى ـ هي فكرة (الحقيقة الموضوعية) : أي المقياس الذي نرتد أمامه . وعلى هذا لا تكون فكرة العصمة الإنسانية (قابلية الخطأ عند الإنسان) من نتاج الفلسفة التشاؤمية : فهذه الفكرة تفيد أن الإنسان يبحث عن الحقيقة لاجل الحقيقة مع أنه قد يخطىء ضالته . وتفيد أيضاً أن الإنسان إذا كان يحترم الحقيقة فيجب أن يبحث عنها وعن

أخطائه حسب نقد ذاتي ونقد عقلاني مستمر .

ولقد حاول ارازموس أن يعيد الحياة إلى هذا المذهب السقراطي فقال : «اعرف نفسك ثم اعترف لها بقلة ما تعرف !» . ولقد تلاشى هذا المذهب فيما بعد أمام نظرية (الحقيقة بيان) وما تلاها من تعاليم لوثر وباكون وديكارت الذين سعوا إلى بث الثقة في النفس الإنسانية بمختلف الوسائل .

وإننا لنتبين من هذه الكلمات ، الفرق بين الشك الديكارتي والشك لدى سقراط أو ارازموس أو مونتين . فبينما يشك سقراط في المعرفة الإنسانية ويثبت على رفضه لأي تظاهر بالمعرفة والحكمة ، نجد ديكارت يشك في كل شيء لينتهي إلى الادعاء بأنه يمتلك المعرفة الأكيدة المطلقة . لأنه رأى أن شكه العام بكل شيء سينتهي به إلى الشك بحقيقة الله ، وهذا باطل . وما دام قد أثبت أن الشك العام باطل فقد استنتج أن بإمكاننا أن نكون حكماء وأن نحصل على معرفة أكيدة على ضوء العقل ، عن طريق التفريق بين الأفكار الأولية الواضحة التي مصدرها الذات الإلهية ، وبين جميع الأفكار الأخرى التي تصدر عن مخيلتنا المشوشة . فالشك الديكارتي إذن مجرد وسيلة لإنشاء مقياس للحقيقة نحصل بواسطته على معرفة أكيدة وحكمة دائمة . لقد أوصل الشك ديكارت إلى هذه النهاية في حين أن أول قواعد الحكمة عند سقراط هي أن نعرف حدودنا وأن يعرف كل واحد منا كم تبلغ معرفته من الضآلة .

وعلى حين دفع المنطق التفاؤلي ملتون إلى الاعتقاد بأن الحقيقة سوف تسود ، أكد نيقولاس واراسموس على عدم عصمة الإنسان . وكان هذا المبدأ هو المبدأ الإنساني الصحيح الذي حمله نيقولاس واراسموس ومونتين ولوك وفولتير ثم جون ستيوارت مل وأخيراً برتراند رسل . وهو مبدأ يقوم على التسامح . ولقد أجاب فولتير في قاموسه الفلسفي على سؤال «ما هو التسامح ؟» فقال :

«التسامح نتيجة إنسانيتنا . كلنا عرضة للخطأ وغير معصومين عن الزلل ولذلك يجب أن يغفر أحدنا للآخر . هذا هو المبدأ الاول من مبادىء الحقوق الطبيعية»

لقد وضع باكون وديكارت الملاحظة والتأمل في المحل الأول ، وجعلاهما

زينة كل إنسان . لكنها في عملها هذا قسما الإنسان قسمين : قسماً سامياً يتحلى بالموهبة واحترام الحقيقة ، وقسماً منحطاً يؤلف نفوسنا الإنسانية ، ثم جعلا كل إنسان مسؤولاً عن أخطائه التي يرتكبها حيال الحقيقة البينة . وبذلك أصبحنا بأهوائنا وأفكارنا مصادر الجهل .

وهكذا عندما انشطر الإنسان قسمين أصبح الإنسان نفسه مصدر أفكاره الخاطئة وجهله الأعمى ، وصار فيه عنصر فوق العناصر الإنسانية ـ هو الذكاء أو الحواس ـ يمده بالمعرفة .

لكن هذا محال لأننا نعرف أن الفيزياء التي أسسها ديكارت خاطئة رغم أنه بناها على مبادىء أولية قبل العقل بها ، فوجب أن تكون صحيحة . وكذلك فإن الحواس لم تكن موضع ثقة في يوم من الأيام منذ أن بحث فيها بارمينيداس وديمقريطيس وأفلاطون .

من الغريب أن التجريبيين الجدد أهملوا تلك التعاليم القديمة ، ولقد كان الوضعيون وأصحاب فلسفة. الظواهر (Phenomenalists) أكثر الناس إمعاناً في تجاهل التعاليم القديمة حين كانوا يقدمون الحلول التي يرتأونها للمشاكل المطروحة . وسبب التجاهل واضح . فهم يعتقدون أن حواسنا لا تخطىء ، وما يخطىء هو نفوسنا التي لا تعرف أن تقرأ في كتاب الطبيعة . إن حواسنا تتقرى الصواب ، ولكن يمكن أن يتسرب الخطأ عن طريق تعبيرنا باللغة عن معارفنا ، لأن اللغة أداة قاصرة. ولكنهم فيما بعد اكتشفوا أن اللغة عطاء الهي استوعبت تجربة الأجيال : ولذلك فإنها لا تلام إذا نقلت الخطأ ؛ والملوم دائماً هو الإنسان ، لأنه لا يعرف كيف يستعمل اللغة .

وحين نلقي اللوم كله على أنفسنا نتبين رفعة الحواس أو العقل أو حتى اللغة : هذه الرفعة التي تظهر على حساب الإنسان بالمقارنة بين معرفة حقيقة الطبيعة الآلهية من مصدرها النقي ، وبين نفوسنا الخاطئة : أي الفرق بين الله والإنسان .

ولقد انحدرت هذه المقابلة بين الله والإنسان إلى باكون عن طريق اليونان لأنها جزء من تفكيرهم الكلاسيكي في إيضاح التعارض بين الطبيعة وتفكير

الإنسان ، كنوع من التعارض بين الحقيقة المقدسة والخطأ الإنساني أو الزيف . وقد استمرت بعد باكون ، وبتأثيره الفكرة القائلة إن الطبيعة صادقة ومقدسة ، وإن الخطأ والزيف يأتيان من التفكير الإنساني . وقد اندس هذا التفكير في تاريخ الفلسفة والعلوم والسياسة والفنون .

فهل نستطيع أن لا نقف مكتوفي الأيدي تجاه هذه الفكرة التي تظهر تارة في صورة مبدأ ديني وتارة في عبارات نفسية ، وتتمتع في الحالتين بسلطة مطلقة ؟ أعتقد أننا نستطيع أن نكشف عن خطأ منطقي يكمن في التشابه بين معنى كلماتنا وبين حقيقة الوضع الذي تعبر عنه . ومن السهل أن نرى أن معنى الكلمة مرتبط بتاريخها وبأصلها . والمنطق يعتبر الكلمة علامة فكرية ، وعلم النفس يعتبرها إشارة يرتبط معناها بطريقة استعمالها والعادات التي تشير إليها والعلاقات التي تنشئها . فالمنطق يعتبر الكلمة أداة اتصال اجتماعية ، بينما علم النفس يؤسس معنى الكلمة بحسب الطريقة التي تعلمنا بها كيف نستعملها ، حين صُغنا في نشأتنا الأولى عاداتنا اللغوية وارتباطاتنا الاجتماعية .

إننا نضحك من الطفل الانكليزي الذي يدهش حين يعلم أن (Pain) بالفرنسية تعني الخبز بينما هي في الانكليزية تعني الألم . لكننا لا نضحك من رجل المباحث الذي يكتشف أن الإسم الحقيقي لصموئيل جونز هو جون سميث ، رغم تشابه الموقفين . إننا نحمل كلامه على محمل الجد لأننا نتلقى هذه المعرفة من رجل موثوق ذي سلطة .

سأترك الآن هذه المقدمات اللغوية والتاريخية ، وأطرق المشكلة نفسها والحلول المطروحة لها . ويمكن أن أسمي هذا القسم «نقد التجريبية» وسأبدأ بمعالجة صحة التجريبية بالسؤال التالي :

هل تكون الملاحظة المصدر الأول والأخير في معرفتنا للطبيعة ؟ وإذا لم تكن فما هي مصادر معرفتنا ؟ إن مشكلة مصادر المعرفة قد وضعت أخيراً على النحو التالي : إذا أصدرنا حكماً فيجب أن نبرره . ويعني التبرير أن نستطيع الإجابة على السؤالين التاليين :

«كيف عرفت ؟ وما هي براهينك ؟»

أي بعبارة أخرى : «ما هي الملاحظات التي تؤكد براهينك ؟» . لكني أرى أن هذه السلسلة من الأسئلة غير مرضية تماماً . وأول ما اعترض به عليها أن البرهان لا يعتمد على الملاحظة وحدها بل على كل مصادر المعرفة ، من قراءة وتراث وغير ذلك . وهم يقولون : «إن المؤرخ الذي تضطره مادته إلى الاعتماد على الوثائق لا غيرها . . لا بد أن هذه الوثائق في النهاية تعتمد على ملاحظة شخص ما ، وإلا لما حملت هذه الوثائق صفة الحقيقة . وعلى هذا الأساس نقرر أن الملاحظة هي المصدر النهائي للمعرفة . «لكن كلامهم هذا مغالطة قد تنتهي إلى أن تكون برهاناً ضد التجريبية» . لأن فكرة المصدر النهائي للمعرفة مرفوضة باعتبارها مؤسسة على خطأ . إنها تستوجب دائماً استئناف المعرفة نحو مصدر أعلى .

فلو قرأنا في جريدة (التايم) الخبر التالي (قرر رئيس الوزراء أن يعود إلى لندن بعد عدة أيام) لتبادر إلى ذهننا ـ حسب الطريقة التجريبية ـ أن نتأكد من صحة الخبر بالعودة إلى الجريدة لنسألها عن مصدر الخبر ، فتحولنا الجريدة إلى مراسلها ويحولنا المراسل إلى الناطق الصحفي . . . وهكذا نرى أن علينا في كل خطوة أن نستأنف البحث إلى مصدر أعلى من أجل التحري عن صحة الخبر .

ولو أن رجلاً أراد أن يتأكد من صحة الخبر ولديه صديق يعمل في مكتب رئاسة المجلس ، لاتصل به فوراً واستعلم منه عن الحقيقة . وبذلك يعمد الباحث إلى فحص الحقيقة نفسها . لكن الطريقة التجريبية لا تسلك هذا المنهج ، وإنما تتساءل أولاً :

«هل أنت واثق أنك قرأتها في التايم وليس في غيرها من الصحف ؟» فإذا تأكدت من المصدر سألت التايم عن مصدرها فتحيلها الجريدة إلى المراسل ، فإذا سئل المراسل أحال الجواب إلى الناطق الصحفي ، وهكذا . . . إن هذه الطريقة لا تنتهي نهاية مرضية لأن كل شاهد يتصرف تصرفاً واسعاً في معرفته بالأشخاص والأماكن والاصطلاحات والتقاليد الاجتماعية . وليس في إمكانه أن يعتمد فقط على ما يرى أو يسمع خاصة إذا كان رأيه سيؤدي إلى نفي أو إثبات قضية ما .

وهذا ما يثيربدوره تساؤلات جديدة عن عناصر معرفته إذا لم تكن ناتجة عن الملاحظة المباشرة .

ولعل هذه الفكرة هي السبب في أن طريقة اقتفاء أثر المعرفة وتتبعها إلى مصادرها الرئيسية طريقة مستحيلة منطقياً ، ولا تقود سوى إلى تراجع ليس له نهاية . وعلى العكس من ذلك يبدو مبدأ (الحقيقة بيان) مغرياً لأنه يقطع الطريق على هذا التراجع .

وأحب أن أذكر في هذا المجال ، أن هذه المناقشة قريبة الصلة من مناقشة أخرى للفكرة التي تقول إن جميع ملاحظاتنا لا تفسر إلا على ضوء معرفتنا النظرية .

ولعل أكثر ما يثير الدهشة في طريقة التجريبيين لتتبع مصادر المعرفة ، هو استخفافها بحرمة الإدراك والعقل . إذ أننا حين نشك بنظرية ما فيجب أن نختبرها بدلاً من أن نتتبع مصادرها ومن الطبيعي أن نتقبلها إذا وجدنا ما يؤيد صحتها دون أن نضيع الجهد والوقت في تتبع مصادرها . والحالة الوحيدة التي توجب علينا تتبع المصادر هي دراسة حادثة تاريخية فقط .

وإذن فما هي مصادر المعرفة ؟

أظن أن الجواب أصبح واضحاً : فكل شيء هو مصدر للمعرفة ، وليس هناك أفضلية لعنصر على عنصر آخر . وبذلك تكون التايمز مثلاً مصدراً للمعرفة ، وكذلك (الموسوعة البريطانية) ولربما يحق لنا أن نفضل (المجلة الفيزيائية) على التايمز في موضوع فيزيائي ، ولكن من الخطأ تماماً أن نعتقد أن الملاحظة وحدها هي مصدر المقال الفيزيائي ، فلعل المصدر نظرية موجودة في كتاب آخر لاحد الباحثين الموثوقين . . . فهذه كلها مصادر تضيف شيئاً إلى معرفتنا .

ولست أنكر أن التجربة تؤكد أو تنفي نظرية ما ، لكنها رغم اعتمادها على الملاحظة ليست مرجعاً نهائياً .

إن الغلطة الأساسية في النظرية الفلسفية التي تعتمد على المصدر النهائي هو أنها لا تفرق تفريقاً حاسماً بين مسائل الأصول ومسائل الإثبات . إن هاتين المسألتين تنطبقان أحياناً على المشاكل التاريخية حيث تختبر صحة الوثائق بالرجوع

إلى أصولها ولكن المسألتين تختلفان بصورة عامة في الأمور الاخرى ، ونحن غالباً لا نختبر صحة النظرية بالرجوع إلى مصادرها وتقصي أصولها ، بل نختبرها مباشرة بتفحص نقدي للحقائق التي تدعيها .

وبذلك يكون السؤالان اللذان تطرحهما التجريبية سؤالين مغلوطين ، فهي حين تسأل : كيف عرفت ؟ وما مصادر نظريتك ؟ لا تقصد حل المشاكل بقدر ما ترجو الحصول على أجوبة نهائية ذات سلطة لا تدحض .

إن المنطق التقليدي لم يتعرض لهذين السؤالين ولم يناقش صحتهما ، بل نظر إليهما كشيء طبيعي ولم يرأيٌّ فيلسوف ضرراً منهما ، مع أنهما سؤالان يبغيان السيطرة على العقل . ويمكن أن تقارنهما بالسؤال التقليدي : «من الذي يجب أن يحكم ؟» فيكون الجواب : أحسن الناس أو أحكمهم ! وهما يقودان إلى سؤال آخر : «ما هو المصدر الأساسي للمعرفة : العقل أم الحواس ؟» ولعمري إنه سؤال شبيه بقول السياسيين : «من تفضل أن يحكم البلاد : الرأسماليون أم العمال ؟» .

إن وضع الأسئلة بهذا الشكل الخاطىء سيجر إلى أجوبة متناقضة . ويجب أن نستبدل هذه الأسئلة بأخرى تختلف عنها تماماً مثل : «كيف ننظم مؤسساتنا السياسية بشكل يمنع الحكام الفاسدين من الحاق الضرر بها ؟» . وأعتقد أن تغيير السؤال بهذا الشكل يجعلنا نأمل في التوصل إلى نظرية سياسية معقولة .

وبهذا يمكن أن نستبدل أسئلتنا عن أصل المعرفة بالسؤال التالي :

«كيف نستطيع أن نكشف الخطأ ونبتعد عنه ؟» .

إن السؤال عن أصل المعرفة سؤال توليدي ، مثله مثل غيره من الأسئلة التسلطية . وهو يطرح نفسه بغية أن تبرر المعرفة نفسها عن طريق نسبها الذي يتسلل حتى يصل إلى الله مصدر كل شيء . وهو بالتالي سؤال ميتافيزيكي لا يمكن تحقيقه بالتجريب ، في حين أن سؤالي : «كيف نستطيع أن نكتشف الخطأ ونتجنبه ؟» يتفرع عن الاعتقاد بأن المعرفة الأصلية المحضة ، لا وجود لها . كما أنه يشجب الخلط بين تقصي مصدر المعرفة وبين إثبات صحتها . وهو يعامل المسألتين على أنهما أمران مختلفان تماماً .

إن هذه النظرية ليست جديدة ، فمنذ عهد بعيد قال كزينوفون إن معرفتنا مجرد ظنون . وهو يقول أيضاً في إحدى قصائده :

«إن الآلهة لم تكشف لنا الأمور من البداية ، ولكن مع مرور الزمان ، وخلال البحث الطويل ، اكتشف الإنسان أي الأشياء أفضل من غيرها .

«أما فيما يتعلق بالحقيقة النهائية فإن الإنسان لم يعرفها بعد ، ولن يعرفها في المستقبل وانني لاعترف بأنه حتى كلامي هذا ليس حقيقة نهائية .

«ولو أن رجلاً ما اكتشف عن طريق الصدفة الحقيقية النهائية لأمر من الأمور فلن يعرف ماذا اكتشف . لأن جميع أعمالنا ليست إلا ظنوناً مثل نسيج العنكبوت . » ومع ذلك فان السؤال التقليدي عن المصدر النهائي للمعرفة المطلقة ما زال يتردد حتى يومنا هذا ، على لسان الفلاسفة الوضعيين والتجربيين والظاهراتيين وغيرهم ممن يعتقدون أنفسهم ثائرين على أية سلطة فكرية .

إن الجواب السديد على سؤالنا «كيف نتحرى عن الخطأ ونتجنبه ؟» هو : «بأن ننقد نظريات الآخرين وافتراضاتهم ، وبأن ننقد نظرياتنا وافتراضاتنا ، رغم أن هذا مطلب عسير» .

وهذا الجواب يلخص وضعاً يصح أن نسميه «العقلانية النقدية» . إنه وجهة نظر واتجاه وعرف ندين بوجوده لليونان ، وهو يختلف عن المذهب العقلي عند ديكارت ومدرسته ، كما يختلف تمام الاختلاف عن منطق كانت . ومع ذلك ففي حقل الأخلاق والمعرفة الأخلاقية توصل «كانت» إلى مثل جوابنا بفضل (مبدأ الحكم الذاتي) لديه . وهذا المبدأ يقضي بألا نقبل بأحكام السلطة كأساس للأخلاق . ومتى واجهنا أمراً من السلطة بالعمل ، كان علينا أن نحاكمه وننقده لنرى هل هو أخلاقي أو غير أخلاقي قبل أن نطيعه . وإذا كنا عاجزين عن مقاومة السلطة فإن المسؤولية بأكملها تقع على عاتقنا .

إن كانتْ يحمل هذه الدعوة بجرأة وجسارة في حقل الدين : «مهما أثارت كلماتي الذعر في نفسك فلا تُجرِّمْني لأنني أقول : كل إنسان يبتدع الهة . ومن وجهة نظر الأخلاق ، عليك أن تبتدع إلهك لتعبد فيه خالقك . ومهما كانت الطرق التي توصلك إلى معرفة الألوهية . . وحتى لو تجلى لك إلهك نفسه . فأنت أنت . . . .

أنت الذي يجب أن تقرر عن طريق ضميرك ، ما إذا كنت تسمح لنفسك بالإيمان به وعبادته» .

«كانت : الدين في حدود العقل المحض» ومن الغريب على ضوء هذا البيان أن كانت لم يتبنّ اتجاه التفسير النقدي ، والبحث النقدي عن الخطأ في حقل العلوم . ولعل قبوله لقوانين نيوتن منعه من تبني هذا الاتجاه ، خاصة وأن تلك القوانين ثبتت لأقسى التجارب . فإذا كان تفسيري لموقف كانت صحيحاً ، فهذا يعني أن العقلانية النقدية التي أدعو إليها ليست إلا اللمسات النهائية لفلسفة كانت الانتقادية . وقد أصبحت اللمسات النهائية ممكنة بفضل انشتاين الذي برهن أن نظرية نيوتن خاطئة بالرغم من ثباتها أمام الاختبار .

وهكذا فإنني أجيب على الأسئلة الماضية : «كيف عرفت ؟» «ما هي مصادر معرفتك ؟» و«ما هي الملاحظات التي أوصلتك إلى نظريتك ؟» بالأجوبة التالية : «إنني لا أعرف . ونظريتي مجرد افتراض . وهناك العديد من مصادر المعرفة ربما أكون جاهلاً بعدد كبير منها . أما أصل النظرية ونسبها فليس له علاقة كبيرة بالموضوع الذي أناقشه . وإذا كنت مهتماً بالمشكلة التي أحاول حلها عن طريق الفرض التجريبي الذي وضعته ، فبإمكانك أن تساعدني بأن توجه إليها أقسى نقد تستطيعه . وإذا استطعت أن تصمم اختباراً عملياً يمكنه أن يدحض نظريتي سأكون ممتناً ، وسأساعدك بكل ما أملك من قوة على دحضها وإثبات بطلانها» .

هذا الجواب القاسي ينطبق على النظريات العلمية . فإذا كانت النظرية تاريخية ، فإن المصادر (بمعناها غير النهائي) سوف تخضع للتثبت من صحتها وصحة أصولها الأولى . ومع ذلك فإن جوابي لا يتغير .

وأعتقد أن الوقت قد حان لصياغة النتائج المنطقية لهذا البحث وسأضعها في تسعة مبادىء :

١ ـ ليس للمعرفة مصادر نهائية . وكل مصدر وكل افتراض مقبول شريطة أن يثبت للفحص النقدي .

٢ ـ إن الأسئلة المنطقية عن المصادر ليست مقبولة . وإن التساؤل يجب أن ينصب على صحة الافتراض ، أي على مدى مطابقته للحقائق . وإننا نحاول

التأكد من صحته بقدر ما نستطيع ، سواء بفحص وانتقاد النظرية مباشرة ، أو عن طريق غير مباشر بالتأكد من نتائجها .

٣ ـ فيما يتعلق بالتمحيص النقدي ، تعتبر كل المناقشات والاعتراضات مقبولة والإجراء المثالي هو أن نتأكد من مطابقة نظريتنا مع ملاحظاتنا . ويمكن في مجال التاريخ أن نذكر قناعتنا الداخلية تجاه المصادر التي نعتمد عليها .

٤ ـ إن التراث ـ بعد المعرفة النظرية ـ أهم مصدر للمعرفة ، سواء من حيث الكمّ أو من حيث الكيف . فمعظم الاشياء التي نعرفها قد تعلمناها عن طريق الأخبار ، وقراءة الكتب ، وتعلم كيفية النقد ، وكيفية تقبل النقد والاخذ به ، وأخيراً تعلمنا المصادر كيف نحترم الحقيقة لذاتها .

٥ ـ إن الحقيقة القائلة بأن معظم مصادر معرفتنا مرتبطة بالتراث ، سوف تتجه إلى عدم الأخذ بعين الإعتبار كل ما هو خارج عن هذا التراث . لكن هذه النظرة لا يجوز أن تقود إلى اتجاه سلفي . فكل جزء من معرفتنا الموروثة والفطرية مفتوح للتمحيص النقدي ، ويمكن أن يحذف ويستغنى عنه . ومع ذلك فإن المعرفة بدون تراث مستحيلة .

٦ ـ لا يمكن للمعرفة أن تبدأ من لا شيء ، ولا حتى من الملاحظة فقط . إن تقدم المعرفة يعتمد قبل كل شيء على تعديل معارفنا الأولية . وبالرغم من أننا أحياناً نعثر من طريق الصدفة بملاحظة عابرة تكون ذات قيمة ، كما في علم الآثار ، فإن قيمة هذا الاكتشاف المفاجىء ، لا تثبت إلاّ بمقدار ما تستطيع أن تعدل من نظرياتنا الأولية .

٧ ـ إن المنطق التفاؤلي والمنطق التشاؤمي هما في الخطأ سواء . لكن قصة أفلاطون التشاؤمية عن الكهف صحيحة ، أما نظريته التفاؤلية عن أن كل إنسان يمتلك مصدراً إلهياً للمعرفة فهي نظرية خاطئة . وإن كنا نسلم بأن لدى كل إنسان معرفة فطرية ، شأنه في ذلك شأن الحيوان والنبات . ومع هذا التسليم فإننا نعتقد أن عالم الظواهر هو مجرد عالم من الظلال التي تنعكس على جدران كهفنا القاتم ، وعلينا باستمرار أن نحاول الخروج منه . وبالرغم من قول ديمقريطيس أن الحقيقة تختبىء في الأعماق ، فإننا نقدر على سبر أعمق الأغوار في سبيل الحقيقة . إننا

لا نعتقد بوجود معيار للحقيقة ، وهذه الفكرة تؤيد التشاؤميين . لكن لدينا معياراً يسمح لنا بالتحقق من الخطأ والزيف . إن الصفاء ليس معياراً للحقيقة ، لكن الغموض والارتباك يفضحان الخطأ . إن التشابه والتطابق لا يؤكدان الحقيقة ، لكن الاختلال والتناقض يبرهنان على الزيف . وعندما نتحقق من هذه العناصر فإن أخطاءنا تبعث ضوءاً أحمر معتماً يساعدنا على تحسّس الطريق للخروج من الظلمات التي تكتنف كهفنا .

٨ ـ ليست السلطة النهائية للعقل ولا الحواس . بل إن المخيلة والحس العقلي أكثر أهمية . ولكن لا يوثق بهما فقد يظهران الأمور بجلاء وقد يضللان صاحبهما . إنهما ضروريان كمصادر رئيسية لنظريتنا . لكن معظم نظرياتنا باطلة على كل حال . إن أهم عمل للملاحظة والتفكير الحدس والمخيلة ، هو مساعدتنا على التمحيص النقدي للافتراضات الجريئة التي نضعها كوسائل نسبر بها أغوار المجهول .

٩ ـ كلما توصلنا إلى حلّ لإحدى المشاكل ثارت في وجهنا مشاكل جديدة تتطلب الحل . وكلما تعمقنا في المشاكل الاساسية كانت الحلول أجرأ وأكثر جسارة . وكلما درسنا هذا العالم زادت دراستنا عمقاً واستتبع ذلك أن غدا شعورنا أعمق وأخص وأضبط بما لا نعرفه عن هذا العالم . إن اطلاعنا يزيد من معرفتنا بجهلنا . وبناء على هذا فإن المصدر الرئيسي لجهلنا هو الحقيقة القاضية بأن معرفتنا محدودة في حين أن جهلنا غير محدود .

ويمكن أن نأخذ فكرة خاطئة عن اتساع مدى جهلنا إذا تأملنا السماء المديدة ، رغم أن اتساع حجم العالم ليس سبباً عميقاً لجهلنا . إنه واحد من الأسباب . وقد كتب ف . ب رامزي في مقدمة كتابه «أسس الرياضيات» رسالة ساحرة يقول فيها :

«حين أجد نفسي أختلف من حيث المظهر عن أحد أصدقائي ، فإن هذا الاختلاف في الحجم لا يثير اهتمامي . إنني لا أشعر بالصَّغار أمام السماء الفسيحة . قد تكون النجوم عظيمة الجرم لكنها لا تستطيع أن تفكر أو أن تحب . وهاتان الصفتان تؤثران بي أكثر مما يؤثر الحجم» .

وأظن أن أصدقاء رامزي يشاركونه في عدم الاهتمام بحجم كبير ليس له معنى . وأظن أيضاً أنهم لو شعروا بالصغار أمام سعة السماء فذلك لأنهم يرون فيها رمزاً لجهلهم .

وأعتقد أنه جدير بنا أن نحاول أن نتعلم شيئاً عن العالم ، حتى ولو انتهت بنا محاولتنا إلى أن نعلم أننا لا نعرف شيئاً عن هذا العالم . ويمكن لهذه الحالة من (الجهل المعلوم) أن تذلل كثيراً من الصعاب . فمن المستحسن لكل منا أن نذكر ، أثناء خلافنا العظيم حول القليل من المعارف ، أننا كلنا في الجهل سواء .

والمسألة الأخيرة التي أحاول أن أثيرها ، تتعلق بفكرة صحيحة تستحق أن نستبقيها من نظرية فلسفية سبق أن أسقطناها . فهل نستطيع أن نستخرج مثل هذه الفكرة من إحدى نظريات المصادر النهائية لمعرفتنا ؟

أعتقد أننا نستطيع . وأظن أنها إحدى الفكرتين الرئيسيتين اللتين تكونان المبدأ القائل إن مصدر المعرفة أجمع هو مصدر فوق الطبيعة . وأعتقد أن الفكرة الأولى خاطئة في حين أن الثانية صحيحة .

فالنظرية الأولى ، الخاطئة ، هي أن علينا أن نبرهن على معرفتنا أو نظريتنا بعلل وأسباب موجبة قطعية تجعل النظرية أكثر رجحاناً ، أي بأسباب أقوى من الأسباب التي تظهرها النظرية حين تصمد للنقد . وأرى أن هذه الفكرة تدعو إلى استئناف المناقشة عند مرجع أسمى لعله المصدر النهائي للمعرفة ، وهو صاحب السلطة في نقض النظرية أو إثباتها : سواء أكانت تلك السلطة إنسانية كالملاحظة والعقل أو فوق الإنسان أي فوق الطبيعة . أما النظرية الثانية الصحيحة فقد أكد على أهميتها برتراندرسل ، وهي أن ما من سلطة إنسانية تستطيع أن تخلق حقيقة بمرسوم ، فيجب أن نخضع للحقيقة لأن الحقيقة فوق السلطة الإنسانية .

إذا جمعنا النظريتين معاً كانت النتيجة أن مصادر معرفتنا هي مصادر فوق الإنسانية . وهي نتيجة تشجع حق الفرد باستخدام القوة ضد الذين يرفضون أن يروا الحقيقة المقدسة .

ومن سوء الحظ أن بعض الذين يرفضون النتيجة الماضية لا يرفضون الفكرة الأولى القائلة بوجود مصدر نهائي للمعرفة . ويرفضون بدلاً منها الفكرة الثانية التي

تضع الحقيقة فوق السلطة الانسانية . ولذلك فهم يشكلون خطراً على فكرة موضوعية المعرفة ، والمقاييس النقدية العامة .

وما يجب أن نفعله هو أن ننبذ فكرة المصادر النهائية للمعرفة ، ونتقبل فكرة أن المعرفة شيء إنساني ، أي يختلط بالخطأ والهوى والأحلام والآمال التي تكمن في نفوسنا ، وعلينا أن نتلمس طريقنا إلى الحقيقة من خلال ذلك ، حتى ولو كانت أبعد من متناول أيدينا .

وقد نتقبل أن تلمسنا للحقيقة غالباً ما يكون موفقاً وملهماً ، ولكن يجب أن نحذر - مهما كان شعورنا عميقاً - من الاعتقاد بأن الهامنا يحمل سلطة إلهية أو حكمة مقدسة . فإذا وثقنا بأنه ما من شيء إلا ويخضع للنقد مهما تداخلت حدود معارفنا مع حدود المجهول واتسعت على حسابه ، عند ذاك نستطيع أن نستبقي الفكرة القائلة إن الحقيقة فوق سلطة الإنسان دون أن نخشى خطرها .

وفي الواقع يجب أن نستبقي هذه الفكرة لأننا بدونها لا نملك مقاييس موضوعية للتفحص والاستقصاء . وبدونها لا يمكن إن يوجد نقد لفرضياتنا ، ولا تقحم للمجهول على حدود حياتنا ، ولا طلب للمعرفة

العلم والحضارة

جورج روبرت أوبنهايمر

إننا نعيش في عالم غير مألوف ، يتسم بالتغير الحتمي العظيم الذي يحدث خلال فترة لا تتجاوز حياة إنسان فرد . كما أننا نعيش في عصر يتسع فيه نطاق معرفتنا ، ويتعمق فهمنا لعالم الطبيعة في سباق غير متكافىء بين هذه المعرفة وبين بقية العلوم . ولم تلبث أن أصبحت مشكلات تطبيق هذه المعرفة على احتياجات الإنسان محيرة جديدة ، لا سيما وأن العصور السابقة لم تكترث لهذه النواحي ، ولم تنر لنا بتجاربها سبيل معالجتها .

ففي المجتمعات التقليدية تهتم الثقافة بأن تترك الأمور في حالة سكون وثبات ، فتحول دونها ودون أي تغير . ووظيفة التراث هي تمثل حقبة ما ونقلها إلى الحقبة التي تليها ، وتمثّل قصة ما وإيصالها من السلف إلى الخلف بل من سنة إلى أخرى . كان عمل الثقافة أن تستنتج المغزى باظهار السمات الدائمة التي يتكرر حدوثها في الحياة الإنسانية . . . هذه السمات التي يتحدث عنها الإنسان في أيام الرخاء ، ويذكرها على أنها حقائق خالدة .

وفي أكثر المجتمعات بدائية ـ إذا صدق المرء علماء التاريخ الطبيعي للأجناس البشرية ـ نجد أن العمل الرئيسي للطقوس والدين والثقافة هو إيقاف التغير تقريباً . ذلك بأنها تقدم للعضوية الاجتماعية ما تقدمه الحياة بطريقة سحرية للعضوية الحية ، من قدرة على البقاء في نشاط ظاهر ، واستجابة ضئيلة للتغيرات الواضحة في العالم الخارجي .

أما اليوم فإن الثقافة والتراث تتخذان هدفاً مختلفاً تمام الاختلاف في حقلي الفكر والمجتمع ، وأهم عمل للتراث الحي الفعال هو أن يقدم وسائل التغير السريع فقط ؛ قد تكون عوامل هذا التغير كثيرة ، لكن العامل الحاسم فيه هو العلم . ولسوف أستعمل كلمة (العلم) بأوسع معانيها . فهي تدل على العلوم الطبيعية كما تدل على العلوم التاريخية ، وتدل بالإضافة الى ذلك على كل ما يمكن للبشر أن يتناقشوا فيه مناقشة موضوعية . ولن أكرر للقارىء الفرق بين العلم كوسيلة لاكتشاف العالم وفهمه ، وبين العلم في تطبيقاته التقنية كوسيلة للانتفاع به . لكن بعض التحفظ مستحب ، لأننا لو قلنا عن عصرنا هذا بأنه عصر العلم لكان قولنا هذا مبالغة في التبسيط . فحين نتحدث عن العلم في هذه الأيام يخطر لنا البيولوجي بمجهره والفيزيائي في مخبره . وإنني إذ أطالب بمقدار كبير من التحفظ فلأن الزمن الحاضر لا يناسب دراسة الموضوع دراسة ناجحة . فنحن لم نخضع لسيطرتنا سوى جزء ضئيل مما ستمتد إليه يد العلوم بعد قرن من الزمان . وأفكر متشائماً في النمو السريع الهائل لبضعة أقسام من علم الأحياء ، ولكن مع استمرار الأمل في أن يبقى الإنسان جزءاً من الطبيعة ومقبلاً على دراستها .

أما السبب في هذا التغير الكبير من العالم البطيء الحركة ، أو الساكن تقريباً ، إلى العالم الذي نعيش فيه فيرجع إلى المعلومات المتراكمة الدقيقة التي عرفناها عن الطبيعة . قد يكون صحيحاً أننا نغفل هذا الواقع حين نبحث في أجزاء أخرى من التجربة ، فما هو صحيح بالنسبة للبوصة والسنتمتر قد لا يكون صحيحاً بالنسبة لبليون سنة ضوئية ، وربما لا يصح أيضاً بالنسبة لمائة بليون جزء من السنتمتر ، لكنه مع ذلك يظل صحيحاً بالنسبة لما برهن عليه لانه ثبت ورسخ . وهكذا فإن كل اكتشاف يضاف إلى ما كان معروفاً من قبل فيغنيه ، دونما

حاجة إلى إعادته مرة أخرى . وهذا الطابع التجميعي الحاسم في معرفة الأشياء ، هو ميزة العلم .

وهذا يعني أن العلم يحدث تغييرات لا يحبها الإنسان ولا يستطيع لها دفعاً . وسأورد مثالين يبرهنان على ذلك : لقد كثر الكلام عن ضرورة التخلص من القنبلة الذرية ، وأنا أؤيد ذلك ، ولكن على ألا نخدع أنفسنا بأن العالم سيعود كما كان قبل أن تخترع . إنه لن يعود كذلك ، لأن المعرفة بكيفية صنعها لا تنسىٰ . لذلك يجب أن نسلم بوجود هذه القنبلة حين ننظم حياتنا في عصرنا الجديد ، فهذه حقيقة لا يستطيع أحد إنكارها ولا تغييرها . أما المثال الثاني فيختلف عن الأول : فبعد أن تخلصنا من أوهامنا عن مركزية الأرض وأهميتها ، وبعد أن عرفنا موقع الأرض في النظام الشمسي وأن في مجراتنا بلايين الشموس وأن في الفضاء مئات بلايين المجرات . . . بعد هذه المعرفة لا يمكننا أبداً أن نفكر مرة أخرى بأن كرامة الحياة الإنسانية ترتبط بميزة خاصة موجودة في فضاء الكرة الأرضية وزمانها . . حيث صدف أن خلق الإنسان وعاش . .

إن هذه التغيرات حتمية حاسمة ، وبذلك يفصح الطابع التراكمي عن نتيجة أبعد مدى : وهي الفكرة عن التقدم الإنساني . فلا يجادل أحد في مجال العلوم أن النمو يتجه نحو التقدم . وهذا يصدق على معرفة الواقع ، وفهم الطبيعة ، بمقدار ما يصدق على المعرفة التقنية الماهرة . وحين يطبق المرء هذا التقدم على الوضع الإنساني ويشكو من أننا أحرزنا تقدماً عظيماً في التقنية والإحصاء وأبحاث الفضاء ، دون تقدم مماثل في الأخلاق فإن هذا الكلام يشير إلى أن المرء يسيء فهم الفرق في ناحيتي التقدم المختلفتين . أنا لا أقول إن التقدم الأخلاقي مستحيل ولكنه ليس آلياً بأي حال من الأحوال . إن التأخر الأخلاقي ممكن ، كما نشاهد في أيامنا هذه ، لكن التأخر العلمي لا يتناسب مع الممارسة الدائمة للعلم .

* * *

يحق لنا أن نفتخر بأنفسنا لأن العلم عالمي تماماً ، وهويته لا تتغير إلا بمقدار طفيف ، سواء في اليابان أو روسيا أو فرنسا أو الولايات المتحدة ، لكن الثقافة ليست عالمية ـ وأنا أحد الذين يرجون أن تكون عالمية ـ وإن كان هذا لن يحدث قط . لأن لماضينا وتاريخنا تأثيراً سوف نشعر به ، وهو يدفع نفسه إلى الظهور دون أن يفقد طابعه القومي في التجانس الجماعي العالمي .

إنني أرفض أن أشترك في النظرية التي تجعل من العلم والثقافة شيئاً واحداً أطلق عليه إسمان مختلفان ، وأرفض النظرة التي تعتبر العلم شيئاً مقيداً لكنه لا يمتّ إلى الثقافة بصلة . إنني أعتقد أننا نعيش في عصر لا توازيه أية حقبة تاريخية مضت ، فهناك مشاكل عملية للمنظمات الإنسانية ، سواء في كونها غدت مهجورة أو في عدم ملاءمتها . وهناك مشاكل العقل والروح التي إن لم تزدد صعوبتها فقد اختلفت عما كانت عليه من قبل . وسوف أتناول بعض آثار العلوم التي أدت الى المصاعب . ويمكنني أيضاً أن أقدم عنها لمحة موجزة : ويجب أن أبين لماذا حدثت الثورة العلمية عندما حدثت ، وما هي أسباب نموها ؟ وما هي خصائص بنيتها الداخلية ؟ مع تبيان العلاقة بين مكتشفات العلوم وبين الأفكار العامة للإنسان في القضايا التي لا تتعلق مباشرة بالعلوم : كالعلاقة بين الحرية والضرورة في العلوم ، ومشكلة طبيعة العلم الخلاقة واللا نهائية . ومسألة اختيار الاتجاه الذي يجب تبنيه لإيجاد تنظيم لحياتنا الثقافية ، في أن نعمل كل ما نراه صحيحاً مفيداً للعلماء والفنانين والفلاسفة والمثقفين والمعلمين والعلماء والسياسيين وأن نعمل ما في وسعنا لتجديد حساسية العالم ونظمه التي تحتاج إلى تجديد إذا قدر لنا أن نبقى ونعيش . . .

* * *

ليس من السهل أن نعرف أسباب الثورة العلمية ولا زمانها الذي اختارته . فقد بدأت ـ كما يجمع أهم المؤرخين ـ في أواخر القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة ، وكانت جد بطيئة في البداية .

إن أية حضارة عظيمة لا تخلو من حب الاستطلاع ، ومن ردود الفعل ، ومن التأمل والتفكير . إن معرفة «أسباب الأشياء» ـ أمر شغل أكثر الناس رصانة ، كما أن المجتمعات الجادة أصرت عليه . يضاف إلى هذا أن أية حضارة عظيمة لا تخلو من عباقرة مخترعين . ولو فكرنا في الحضارة اليونانية وما أعقبها في العهد الهليني والروماني ، لوجدنا أن من المدهش ألا تحدث الثورة العلمية آنذاك ! لقد اكتشف اليونان أشياءلولاها لما كان عالمنا الحديث كما هو عليه الآن : اكتشفوا معايير الدقة ، وفكرة البرهان ، وفكرة الضرورة المنطقية ، وفكرة أن الشيء يستتبع غيره ، وبغير هذه الأفكار يكاد يكون العلم مستحيلاً . ولولا وجود النظام الصارم للتوالي والضرورة ، بحيث إذا خرج الشيء على ما يتوقعه الباحث كان الفرض خاطئاً ، لما وجد الإنسان طريقه للتمييز بين الخطأ والصواب . وقد وجد هذا النظام عند اليونان في وقت مبكر جداً لأنهم كانوا طُلَعَةً مبتكرين . وإذا لم يقوموا بتجارب تعادل ما نقوم به اليوم فقد اكتشفنا مؤخراً أن باعهم كان طويلاً في هذا الحقل . لقد كانت لديهم تقنية وتطبيقات علمية ذات مستوى عال ، كما أنهم صنعوا أدوات معقدة تدل على مهارة ، وإن لم يكتبوا عنها . يبقى القول أن الإغريق لم يحققوا الثورة العلمية بسبب قلة اتصالهم فيما بينهم ، أو لأن مجتمعهم صغير وليس فيه عدد كاف من المختصين .

لو رجعنا إلى التاريخ لما استطعنا أن نفرد سبباً واحداً لعدم قيام الثورة العلمية ، ربما لأن الحادثة التاريخية وحدة بنفسها ، ولا نستطيع أن نجربها لنرى السبب الصحيح فيها . ولعل أفضل افتراض نأخذ به هو افتراض وجود فكرة التقدم ، فيما بعد ، بشكل يفوق مفهوم التقدم عند اليونان والرومان والهنود والصينيين ، بحيث يصبح للتقدم دور فعال في تعديل الشرط الإنساني . . فالتقدم هو الفكرة القائلة بأن لتحسين الشرط الإنساني معنى ، وبأننا جميعنا مسؤولون عنه كواجب علينا تجاه الإنسان . وأعتقد أنه حين استقرت الفكرة الأساسية عن

الشرط الإنساني وامتدت إلى سائر المظاهر الدينية ، وبدأت تثمر بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر بإعادة اكتشاف العالم القديم للعلماء والفنانين والفلاسفة والرياضيين السالفين . . . حينئذ بزغ العصر العلمي ؛ وفي مطلع القرن السابع عشر شغل الكثيرون أنفسهم بتحسين المعرفة الإنسانية ، أو بما أسموه آنذاك «المعرفة المفيدة» . وفي ذلك الوقت ظهرت جمعيات جديدة كالأكاديمية والجمعية الملكية ، حيث يستطيع الناس أن يتناقشوا ويقدموا للعلم عنصره الجوهري الذي يبدو في العمل والإتصال وتصحيح أخطاء البعض والإعجاب بمهارة البعض الآخر . . . وهكذا قامت أولى المجتمعات العلمية الحقيقية . قبيل نيوتن كتب هوبز :

«للعلوم تأثير قليل لأنها غير سامية المقام ، ولهذا لا نجد عند أي من الناس معرفة صحيحة بها ، ما خلا قلة منهم ، وهؤلاء لا يعرفون إلا أموراً قليلة ، فطبيعة العلم ألا يفهمه أحد إلا بمقدار ما ينال منه . فالفنون المفيدة كبناء الحصون وصنع القاطرات وغيرها من وسائل الحرب ، ذات شأن عظيم بسبب أنها تصلح للدفاع وتجلب النصر» . وفي القرن التالي زج العلم في معركة الإخاء البشري لدعم السياسة الليبرالية الجماعية ، بكل ما تعنيه وتخدمه كلمة الديمقراطية من معان . ونتج عن ذلك أن أصبح عالمنا المعاصر عالماً متفتحاً واسع الآفاق ، لا بمعنى أن يكون كل فرد عالماً أو حاكماً ، بل بمعنى أنه غدا عالماً ندافع فيه عن المسرحين والمضطهدين والمحرومين . وكانت النتيجة أيضاً أننا نواجه المشاكل التي تلت تقدم التقنية والخبرة العملية والمسائل الفكرية التي تبعث تقدم العلوم في عالم يقطنه ثلاثة بلايين مخلوق ، وفي مجتمع كثيف لم توضع منظماته السابقة للوفاء بحاجاته الجديدة . إننا نواجه عالماً ، صفته المميزة هي النمو ، ليس في العلوم وحدها ، وإنما في الاقتصاد والتكنولوجيا وبقية نواحي النشاط البشري . ولا يطالع المرء جريدة إلا ويرى نتائج النمو .

هناك طرق عديدة لقياس النمو العلمي مع ملاحظة أن قيمة العالم لم تتغير وإن تغيرت معرفته وقوته . إننا لا نتطلع اليوم إلى عالم يمتاز على كبلر أو نيوتن ، ولا نأمل بالتفوق على سوفوكليس ، ولا نحلم بعقيدة أفضل مما جاء في الإنجيل .

ولكن هل نستطيع أن نحصي عدد العلماء الذين يعملون في مسائل علمية ؟ إن عدد العلماء والمنشورات العلمية يتضاعف كل عشر سنوات ، وتتضاعف المعرفة العلمية أيضاً . وقد حسب كازيميروزن المجلة الفيزيائية Physical Review وقال إنها لو استمرت تصدر وتتسع بالسرعة التي صدرت بها بين ١٩٤٥ - ١٩٦٠ فإن وزنها سوف يفوق ثقل الكرة الأرضية بعد قرن من الزمان . وقد نمت المعلومات الكيمياوية نمواً تربيعياً في المدة نفسها ، أما البيولوجيا فإنها أسرع نمواً . وإذا استمر نمو العلوم المتسارع مدة قرنين فانه يؤدي إلى أن الإنسان لن يتعلم خلال طفولته إلا جزءاً هيناً مما يحتاج إليه إبان رجولته .

إن المرء حين يرى كثرة الكتب العلمية يكاد يجزم بعدم أهميتها ، وأظن أن هذا الحكم جائر . إذ أن أي اتصال علمي بين عقلاء الناس يحميهم من هذا الظن : فنحن مضطرون إلى قراءة الكتب التي تصدر ؛ ومناقشتها تبعد الأشياء السطحية التي لا تضيف شيئاً إلى ما كان معروفاً من قبل .

وهناك نقطة أخرى ، هي أن المرء قد يرى كل جديد طريفاً ، وبالتالي فإنه ينسىٰ بسرعة بقدر ما تعلم بسرعة . وهذا الرأي صحيح جزئياً ، ولكن حينما تظهر مفاهيم جديدة ، ونظرية دقيقة ، ونظام فريد ، وقانون حديث في الطبيعة ، فإن الناس قبل أن يذكروه بذاته يربطونه بغيره ويبسطونه أيضاً . فالإنسان لا ينسى أحداث الماضي ، لأن أساس الاكتشاف الذي تم سنة ١٩٦٢ يعود في أصوله إلى اكتشافات عام ١٩٥٥ وما قبلها . وإننا لنجد هذه الأصول في التعابير والأدوات والمفهومات العلمية التي صيغت في وقت سابق ثم تراكمت حتى شكلت التراث العلمي .

أما الناحية الثالثة فهي : لو أن إنساناً تأمل في شيء يتضاعف كل عشر سنوات ، أفلا يخطر له أنه سوف يأتي عليه حين من الدهر يتوقف فيه عن التضاعف النسبي ؟ إن هذا يعادل تماماً قولنا بأن ثقل المجلة الفيزيائية لا يمكن أن يفوق ثقل الأرض . إننا نعلم أن النمو العلمي سيصل إلى حد الاشباع ، وسوف يأتي وقت يكف فيه العلم عن التضاعف كل عشر سنوات . أما المعرفة الحاصلة من العلم فإنها ستكون أعظم بكثير مما هي عليه في هذه الأيام . إن هذا السباق

السريع يوحي لي بأن العالم المختص الذي يحيا حياة دأب ودراسة سوف يواجه اختياراً قاسياً : فإما أن يواصل دراسته في حقل اختصاصه دراسة عميقة تشمل كل ميادين بحثه مهما اتسع وعند ذلك تكون معرفته العلمية جزئية بالنسبة لبقية العلوم ، لكنها شاملة في موضوع اختصاصه . . . وإما أن يختار جمع معلومات عامة من كل علم دون أن يبلغ حدود الكمال والإحاطة والعمق في شيء من موضوعات دراسته .

كل العلوم تنبثق من الإدراك العام ، وحب الاستطلاع والملاحظة ورد الفعل . يبدأ المرء بتعديل ملاحظات غيره وتعابيره . وحين يدفع الأمور قليلاً إلى الأمام يكتشف المجاهيل التي تعرض له في الحياة العادية وفي هذه الأحداث تكمن المفاجآت : فالمرء ينقح الطريقة التي فكر بها غيره ويعدل خط سيرها . وإذا بالطريقة القديمة قد أصبحت عائقاً يحول بينه وبين التقدم ، ويشعر الباحث أنها تقيد تفكيره ، فإذا أزاحها شعر بتغير عظيم يدفعه إلى ابتكار طريقة جديدة للتفكير بهذا الجزء من الطبيعة .

خلال هذه المرحلة يتعلم الإنسان أن يقول ما عمل ووجد ، ويتعلم أن يصبر وينتظر حتى يرى نتائج أبحاث الآخرين ومدى توافقها مع نتائجه ، ويتعلم أخيراً أن يشذب نظريته ويتراجع بها إلى الحد الذي لا تشوبها فيه شائبة الغموض والجموح في لغة البشر . إننا نعيش عادة بغموضنا ، بعدم استقرار الأمور حولنا ، لأنها لا تريد أن تكون مستقرة سوية . بل إن عدم استوائها يجعلها توحي بأكثر من وجه في وقت واحد ، وقد يكون تواجد وجوه عدة في الذهن هو الذي يجعلها منبعاً للجمال . ولكن الإنسان يظل في غموض حتى يدفعه العلم إلى قلب القضية . فإذا أراد المخترع أن يخبر زميله بما يفعل تخير أدق الألفاظ وأوضحها ، لأن الزميل ربي ليفهمها .

يتحدث المخترع عما اكتشف وكيف اكتشفه ، فإذا لم يفهم زميله العملية زاده شرحاً وتفصيلاً ، فإذا ظل على عدم فهمه وجب على المخترع أن يعود إلى مخبره ويعاود التجارب من جديد حتى ينجلي غموضها له وللآخرين . وبهذه الطريقة يقوم العلم بصلابته ومضائه .

ثم كيف تجري الأمور؟

يستعمل العالم في دراسة مناطق مختلفة من الطبيعة أدوات مختلفة، ويكتشف موضوعات عديدة، ويعرف الموضوعات العامة التي هي حديث الساعة بين العلماء، ويفهمها بكل فروعها. يطور كل فرع من فروع المعرفة العلمية أدواته ويجددها، وينمي أفكاره ويصوغ التعابير التي تلائم أوصاف ذلك الجزء من عالم الطبيعة. وهذه البنية المشابهة لبنية الشجرة تنشأ كلها من جذع مشترك، هو الخبرة العامة البدائية للإنسان وان كانت هذه الفروع لم تعد تلتقي على المشكلة نفسها، ولم تعد تردد الألفاظ نفسها أو تتبع تكنيكاً واحداً. ولو أغفلنا قضية اشتراك العلوم في منشأ واحد عام هو حياة الإنسان العادية، فإن وحدة العلوم ليست وحدة اشتقاق علم من علم آخر، ولا هي إيجاد هوية مشتركة بين علم وآخر، وإنما تتألف وحدة العلوم من شيئين إثنين: أولهما فقدان التناقض ـ وبفضل هذا المبدأ نتحدث عن الحياة بعبارات الهدفية والتكيف والعمل، لأننا لا نجد في الأحياء مخلوقاً يتجاوز قوانين الفيزياء والكيمياء أو يحتال عليها، بل نجد ثباتاً وتوافقاً عاماً متبادلاً بين مختلف فروع العلم مهما تباعدت مواد بحثها.

إن العلوم تنير الطريق بعضها للبعض الآخر، ولكل علم منها عمل عند سواه من العلوم. وإن أعظم الأمور شأناً في العلوم يتجلى عندما يظهر اكتشافان في حقلين مختلفين من حيث الموضوع، لكنهما يشتركان في معنى واحد يبرز عظمة الكشف العلمي. فالصورة التي أرسمها للعلوم ليست عبارة عن تصنيف هرمي تترتب فيه الحقائق بحسب قربها من القاعدة، بل هو ترتيب فيه حياة: إن لشجرة العلوم خصائص ليست في بقية الأشجار: فغالباً ما تنمو أغصانها معاً ثم تفترق دون أن تخرج عن حيز الشبكة التي نشأت فيها. والمعرفة التي تنشأ وتنمو عن هذه الطرق المخالفة للمألوف في الطبيعة هي معرفة تخصصية ومتوارثة من جيل إلى جيل. وتختلف شدة هذا التخصص بين الفلكي والفيزيائي أو عالم الرياضيات وعالم البيولوجيا. لكن هذا الاختلاف في درجة التخصص لا يبلغ حدود الانفصال بين العلوم، وإنما يبقى هناك نوع من الترابط والاحترام المتبادل. إننا نواجه هذه المشكلة في الفيزياء، حيث نصارع صراعاً مريراً لنصون أجزاء

موضوعنا من التناثر والتبعثر ، ونبقيها موحدة لئلا يعرف أحد الفيزيائيين شيئاً ما ويعرف فيزيائي آخر شيئاً آخر . ثم لا يعلم أحدهما ما يعرفه غيره أو لا يجد فرصة لأن يقول مالديه . ومع ذلك لم ننجح كلياً رغم حماستنا للحفاظ على وحدة علمنا .

إن التراث العلمي تراث متخصص ، وهذا هو سر قوته . فجميع الموروثات العلمية تستعمل الكلمات والآلات والمفاهيم والنظريات التي تلائم موضوعاتها . وهي لا تقيد نفسها بأية محاولة تهدف إلى ملاءمة أنواع أخرى من العلوم . والتراث المتخصص هو الذي ينفخ روح القوة والتوق في التجربة العلمية ، كما أنه يحل مشكلة تعليم العلوم وشرحها . فعندما نتوصل إلى نتيجة قوية شاملة ، تفسر قسماً كبيراً من عالم الطبيعة ، فإن ذلك يكون بفضل شمولها ـ بالمعنى المنطقي لكلمة شمول ـ واستيعابها مقداراً كبيراً من التجارب ، واستعمالها لاصطلاحات علمية على درجة عالية من التخصص بحيث لا يفهمها سوى من عملوا في موضوعها . إن القوانين العليا للفيزياء الحديثة في هذه الأيام لا تصف كل شيء ـ وإلا خرجت عن كونها قوانين ـ لكنها تشمل تقريباً كل ما لاحظه الإنسان في خبرته العادية للعالم الفيزيائي . وليس لهذه القوانين إلا أن تصاغ باصطلاحات محددة تحديداً يحتاج فهمه إلى دراسة علمية جدية مستمرة . وهذه الملاحظة تصدق على بقية العلوم بمقدار صدقها على الفيزياء .

إننا إذن نجد في هذه الاختصاصات علاقات مهنية تشمل كل العلوم . بحيث تبدو متآلفة متعاونة في العمل ، وعلى معرفة ببعضها وبعض عبر هذا العالم . إن العلماء يجدون في أي اكتشاف شيئاً مثيراً . وقد يشعر بعضهم بالغيرة من نجاح البعض الآخر ، ولكن الفرح يغلب على عواطفهم دائماً . وأرى على سبيل المثال أن ما ندعوه اليوم (علم النفس) سوف يصبح في المستقبل علوماً عديدة ذات اختصاصات مختلفة يعمل أصحابها معا ويتبادلون الرأي ، كل في حدود اختصاصه .

وهذه العلاقات بين الاختصاصيين أشبه بالعلاقات بين شركاء ، كل يعمل في مجاله ، ثم يخوضون معا تجربة مثيرة في الحياة العملية . ومن المفيد أن يقارن

المرء بين تجربتهم وبين بقية نواحي النشاط الإنساني ، ويتساءل : «إذا استطاع الفيزيائيون أن يتعاونوا معاً في أقطار ذات حضارات مختلفة وسياسات مختلفة وعقائد مختلفة ، وحتى في أقطار متعادية . . . ألا يشكل هذا التعاون خطوة نحو تآلف الدول ؟ » .

إن تقاليد الاختصاص في العلم قد انتقلت بشكل أوسع وبفضل أساليب الجامعات ، إلى مختلف فروع المعرفة ، ودخلت حتى في الفلسفة والفنون . فأصبح هناك فلسفة تكنيكية تجعل الفلسفة ممارسة ، وهناك فلسفة للفلاسفة ، كما أن هناك فناً للفنانين وفناً للنقاد . ومهما كانت فوائد مثل هذا التخصص في تحسين وسائل الممارسة ، فإن في هذا الإتجاه خطأ جذرياً ، أو تهديماً عميقاً لمهمة الفلسفة والفن اللذين يقوم عملهما الأساسي على معالجة المسائل الإنسانية العامة المشتركة التي تخص كل إنسان وليس الاختصاصيين وحدهم . ومن الواضح أن الباحث يواجه هنا صعوبة الاتصال بالناس والحديث معهم . . . . إنها مهمة تعليم الناس على كل المستويات إلى ما لا نهاية . . .

غالباً ما يقال إن الاكتشافات العلمية العظيمة تتغلغل في حيوات الناس فتؤثر في سيرهم نحو أهدافهم ، وفي وجهات نظرهم ، وفي فلسفتهم . وفي هذا القول بعض الحقيقة . . .

فإذا كان للاكتشافات العلمية هذا التأثير العظيم في التفكير الإنساني والحضارة الإنسانية ، فيجب أن نسعى لفهمها فهماً صحيحاً . وقد كان هذا ممكناً في بواكير النهضة العلمية فقط ، حين كانت العلوم تبحث في أمور غير بعيدة عن الخبرة المادية . وقد ظهرت بعض الاكتشافات العظيمة في هذا القرن باسم (النسبية وعدم التأكد) فحين نسمع قول القائل : (هذا ما شعرت به صباحاً : كنت مضطرباً نسبياً ، وغير مستقر على شيء) يجب ألا نقرن هذه الكلمات بالمعاني العلمية التي تحملها هذه الافتراضات . إن اكتشاف الفكرة النسبية لا يتضمن هذه المعاني أبداً .

وأعتقد أن سبب شيوع فرضية داروين يعود إلى بساطة التعبير عنها وقربه من الحياة المادية . لكننا لا نستطيع أن نتحدث بمثل هذه اللغة عن اكتشاف جديد في

البيولوجيا الحديثة ، ولا نستطيع حتى أن نشير ببساطة إلى تجاربنا فيها .

وعلى هذا أرى أن آثار العلوم في إغناء الحياة الفلسفية وتنشيط الحياة الثقافية تظهر عادة في بداية عصر النهضة العلمية . كما أن هناك تحليلا آخر يتعلق أيضاً بأثر العلم في الحياة الثقافية : فمن الملاحظة أن الاكتشافات لا تغير تفكير الناس إلا عندما تغذى أملاً من آمالهم أو تلبي حاجة من حاجاتهم الكامنة في نفوسهم قبل أن تظهر هذه الاكتشافات . وفي رأيي أن الحوادث العلمية لم تؤثر كثيراً في عصر التنوير ، وأن التأثير الأساسي فيه هو إعادة اكتشاف الكلاسيكية عامة ، واكتشاف النظرية السياسية الكلاسيكية خاصة ، وإذا أردنا تحديداً دقيقاً للمؤثر الأساسي في عصر التنوير فعلينا أن نذكر الفلسفة الرواقية . وكذلك فإن رغبة القرن الثامن عشر في التخلص من المعتقدات السائدة والتمتع بمباهج الحياة الدنيا بسبب إيمانه بقوة العقل قد دفعته إلى التفاؤل حيال الشرط الإنساني . وهذا يفسر سبب التمسك باكتشافات نيوتن التي كانت إيضاحاً للأشياء آمن بها أهل ذاك القرن ، بصرف النظر عن قوانين الجاذبية والحركة . كما أن سرّ تمسك القرن التاسع عشر بداروين يعود في أساسه إلى ازدياد الوعي التاريخي ونمو الإحساس بتغير العالم ، يضاف إلى ذلك رغبة عارمة في النظر إلى الإنسان نظرة طبيعية تخلو من المبالغة وتضعه في مكانه الحقيقي من عالم الطبيعة . وبما أن هذه الرغبة الفكرية قد سبقت داروين فإنها مهدت الجو لقبول آرائه والترحيب بها .

قال انشتاين ذات يوم : «إن نظريات الفيزياء لم تضعها حقائق الطبيعة ، وإنما ابتكرها العقل البشري» . وهذه الملاحظة تثير التساؤل عن مدى كفاية العلم ، وكثرة الأمـور التي آثرنا ألا نكتشفها في الطبيعة ، وتلفت نظرنا إلى العدد العديد من الأمور التي يمكن أن تكون حقيقتها مخالفة لما اكتشفناه عنها . وهذا التساؤل مرادف لتساؤلنا عن معنى «الحقيقة» ومعنى «الموضوعية» ، وعما أننا حين نجد شيئاً فهل «نخترعه» أو «نكتشفه» ؟ طبعاً ، الحقيقة هي ما يفترضه الإنسان أنه كذلك . أننا أحرار في تراثنا وخبرتنا ، كما أننا ـ إلى حد بعيد ـ أحرار في أن نختار ـ بشكل فردي تقريباً ـ الزاوية التي ننظر منها إلى الطبيعة . والطريقة التي نبحث بها ، والمشاكل التي نعالجها بالوسائل التي نريدها ، والأهداف التي

نخدمها . لكننا لسنا أحراراً مطلقاً في أن نقرر ما وجدنا أو لا نقرره . إن لكلّ إنسان الحرية في تكوين فكرته عن الكتلة المادية ، كما فعل نيوتن ومن عدلوا نظريته بعده . ولكن بعد أن نضع الفرضية ، ليس لنا خيار في أن نقبل أو نرفض النظرية التي تقول إن وزن الكتلة الذرية هو الصفر . فنحن أحرار في تخير بدايات الأشياء ، وأحرار في طريقة بحثنا : أما بعد ذلك فإن صخرة الواقع ترغمنا على تكييف حريتنا حسب مقتضى الضرورة والحتمية . وهذا هو السبب في أن تفسير علم الوجود (Ontology) لكلمة «الموضوعية» يبدو عديم-القيمة إلا إذا استعملنا تلك الكلمة لوصف الوضوح والطريقة الخاصة التي تنقل للناس اكتشافاتنا .

وهكذا نجد أن من الصعب في العلوم عامة احداث قوانين أو إصدار تقارير عن أبحاث تتسم بصفة «الكلية» . ففي كل بحث نوسع حدود معرفتنا بحالة ما ، وفي كل حالة نواجه خياراً ، وفي كل خيار خسارة يحملها إلينا الجانب الذي أهملناه . نجد هذه الحالة في أبسط الأوضاع . . . نجدها في حالة الإدراك ، حيث تكون إمكانية الفهم سابقة على وجود المفاهيم ، ومرافقة لجهلنا بالأشياء التي تدور حولنا . ونجدها في الكلام حيث تكمن إمكانية الفهم في تجاهل العديد من الأصوات التي تنتشر في موجات الصوت ، مقابل الاهتمام بصوت واحد . والمعنى ينتقل إلينا على حساب الأصوات المنبوذة . ونجدها في فكرة التكامل ، حيث تنسخ أية ملاحظة حول النظام الذري مثلاً كل الملاحظات الأخرى . إن لنا حرية الاختيار ، ولكن لا مفرّ لنا من الرضوح للحقيقة القائلة ، إن إنجاز بعض الأمور يوجب علينا أن نهمل بعضها الآخر .

وبلغة الاصطلاحات ، علينا أن نقرر أن معرفتنا محددة وليست شاملة على الإطلاق . فهناك دائماً أمور كثيرة تفوت إدراكنا ، ومعظمها لا نستطيع الإحاطة به ، لأن عملية التعليم ذاتها ، وعملية التنظيم والتصنيف وايجاد معنى للأشياء ووحدة بينها ، ولأن القوة التي تمكننا من الحديث عن الأشياء . . . لأن كل ذلك يعني أننا نترك منها الكثير .

لنسأل : «هل بإمكان حضارة أخرى ، في كوكب آخر ، يتشابه سكانه وسكان أرضنا في حياتهم ، أن يكون لهم فيزياء مثل فيزيائنا ؟ «ليست لدينا فكرة

عن الجواب . ولو مضينا في بحث الموضوع فقد نجد أنفسنا نتحدث في مسألة مختلفة كل الاختلاف ، وهذا ما يجعل عالمنا بلا نهاية .

لي صديق في كاليفورنيا مختص بالسنسكريتية ، يقول لي ساخراً : «إذا كانت للعلم قيمة ما فذلك لانه يجعل من السهل على المرء أن يصبح في هذه الأيام مثقفا أكثر مما كان في الماضي . «ذلك لأن صديقي يعتقد أن العالم كان بالأمس مغلقاً» .

إن التراث العلمي وتقاليده هما اللذان يجعلاننا نؤثر الإجابة على أسئلة دون أخرى ، ونختار فرعاً من المعرفة ونهمل غيره : وفي العلوم المتطورة ليس للعالم الأخير سوى قسط ضئيل من الحرية ليترك فيه بغية تغيير بعض النتائج . لكن هذه العلوم بالذات لا تحددها معطيات العلم دائماً ، بل هي ذات خصائص جمالية إلى حد بعيد . والكلمات التي نستعملها كالبساطة والرشاقة والجمال ، تبين أن ما نبحث عنه ليس المعرفة وحدها بل المعرفة التي تنطوي على النظام والانسجام بين عناصرها مع استمرار الصلة بينها وبين الماضي .

إن جميع الأفكار التي عالجناها حول : منشأ العلوم ، طرائق نموها ، بنيتها الشجرية المتفرعة ، ازدياد ابتعادها عن حدود الفهم العام لدى الإنسان العادي ، حريتها ، خصائص موضوعيتها وانفتاحها - إن هذه الافكار ذات صلة مباشرة بالعلم والحضارة . وأعتقد أن هذه الموضوعات سوف تأتلف وتثمر في عالم المستقبل أكثر مما تثمر اليوم .

إنني لا أعالج الموضوعات الشعبية المتعلقة بثقافة الجماهير . ولكن إذا تعرضنا لهذا الموضوع المحرج وجب على الباحث أن يكون انسانياً جم التواضع ، كثير التسامح ومحباً للبشر . إنها مشكلة جديدة لا نتوقع أن نجد أصولها في أثينا بركليس مثلاً . وفي مسألة «ثقافة الجماهير» وعلى الأخص الطبقة المتوسطة ، ليس لنا أن نتوقع وجود مستوى رفيع . إن أقل عامل في أوربا وأمريكا يتذوق فناً أرفع مما قدّم لأسلافه وتذوقوه . ويبدو أن الإنتاج الجيد يضيع في غمرة الإنتاج التافه ، بحيث لا تتوفر شروط تقدير الانتاج الجيد أو الذكاء الممتاز . إن الإنسان لا يأكل جيداً إلّا إذا أكل وهو جائع ، فإذا شبع من التفاهات صعب عليه تقدير الطبخ

الفاخر . إنني أفكر بما ندعوه (مجتمع المفكرين) ويشمل الفنانين والفلاسفة والمعلمين والسياسيين وأصحاب الحرف والأنبياء والعلماء . وهؤلاء جماعة منفتح بعضها على بعض لا تفصل بين أفرادها حدود حادة . وهي مستمرة النمو ومدعوة لتوسيع معارفنا وحفظها ونقلها مع مهاراتنا وفهمنا لجوهر العلاقات الداخلية الدينية والقانونية والغيبية التي تعين الإنسان على التمتع بهواياته وبما يغريه أو يؤسيه في العالم والجمال . ويقع بعض العبء في هذا الواجب على العلم الذي يضطلع بدور كبير في هذه المهمة بفضل حقائقه وفرضياته التي تقول : «إذا فعلت كذا نتج عنه كيت وكيت» . وهذا شيء موضوعي موثوق . ورغم أن من الحكمة أن نعيد النظر فيه بين وقت وآخر ، فإن بامكاننا أن نحسم الشك في المسائل العلمية .

تسري في مجتمع المفكرين بعض التقريرات التي «تؤكد فكرة» أكثر من أن «تعلن حقيقة» . وهؤلاء يرون أن «الأحكام القطعية» فكرة غير معقولة ، رغم أنها في العلم قابلة للبحث من حيث العمق والصلابة والشمول . لكن الحتمية ليست معياراً في أمور الفلسفة والرسم والشعر والمسرح ، لأن هذه الفنون ليست موضوعية ، بالمعنى الذي حددته للموضوعية .

ومع ذلك ففي أية جماعة صادقة ، وفي أي مجتمع جدير بهذه التسمية ، يجب أن تحتوي هذه الفنون على جوهر جماعي يجعلها عامة وشعبية وذات مغزى وفائدة للإنسان .

ولا أقول لاى إنسان ، لكن لا أريد أن تكون موجهة للاختصاصيين فقط .

إنني شديد الاهتمام في أن أعلن في هذا العالم المتغير ذي العلوم النامية ، إننا إلى حد كبير قد فقدنا القدرة على الاتصال ببعضنا لنزيد ونغني ثقافتنا وفهمنا وإدراكنا للعالم . ولهذا فإن الجانب الاجتماعي من حياتنا وحياة الفنانين يعاني نقصاً في تعميق إحساسنا بالعدالة والفضيلة ، وفي السمو بأبحاثنا العامة . إننا أقل الناس جدارة بهذا العمل . فلم يسبق في تاريخ الإنسانية أن ازدهر التخصص مثلما ازدهر في عصرنا . وبذلك صارت لنا أشياؤنا الجميلة التي تمتعنا وحدنا فقط أما في الواجبات العليا التي تمد المرء بالبصيرة والقوة في سبيل رفع المستوى الشعبي، فإننا مقصرون أشد التقصير. إننا بحاجة إلى النبل، أي إلى

القيام بالأفعال النادرة التي تناغم بين البساطة والاصالة . وانني أقرن هذا الفشل بالمشاكل الشعبية التي لم تجد حلولها إلى الآن . . . أي بمشاكل الحرية والاخاء والبقاء .

وان مسؤولية هذا الفشل تقع على المجموعة المثقفة بأكملها أمام التاريخ والإنسانية : وهي مسؤولية يجب أن نواجهها لنعيد صياغة الأنظمة الإنسانية ونعيد بناء المؤسسات التي تحتاج إلى إصلاح في هذه الفترة بالذات لنحصل على السلام . ولعل المبادىء الأخلاقية في طليعة الأشياء التي يجب علينا أن نعالجها ، فبدونها لا نستطيع أن نعيش كبشر .

وهذا يعني أن تأثير المثقفين هذه الأيام يفوق كثيراً تأثيرهم في الماضي . إن المجموعة الثقافية ستنمو ، ولكنني أعتقد أن تفوقها الأخلاقي يجب أن يزداد نموه . وانني على يقين أن ازدياد ثروات العالم لن يزيد كثيراً عدد الفئات العلمية ، ولذلك فإن الفراغ سيزداد ، ولعل أحسن ما نفعله بهذا الوقت الفارغ أن نعيد الاتصال والمناقشة بين أعضاء المجتمع الثقافي .

وأظن أننا بهذه الطريقة ، نتيح لكل فئة أن تحافظ على تفوقها في مهنتها واختصاصها ، ونتيح لها أن تعمق معرفتها بمادتها وسيطرتها عليها ، مع المحافظة على شرف موقفها . ونحن بحاجة أيضاً الى أن ننفتح على بعضنا وبعض لكي نعيش حياة فاضلة ، لا يشوبها الذعر من الآخرين ولا ازدراؤهم ـ كما يحدث اليوم بين العلوم الرياضية والعلوم الطبيعية .

ويجب أن نتخذ نقطة انطلاقنا من بداية بسيطة ، هي إعادة التعليم بصبر عظيم واحترام لكل الأطراف ، لكي نتعود أن نحادث الآخرين ونسمع منهم .

العلم والأدب والإلهام

بيتر مدور

العلم والأدب

(١)

هل ترك الأول للآخر شيئاً ؟ وهل غادر الشعراء من متردم ؟ فماذا يمكن أن يقال في هذا المجال بعد أبحاث ريتشاردز وهكسلي وسنو وآخرين ؟

لهذا ، سأبدأ بسرد الأفكار التي لن أعالجها : لن أتحدث عن الثقافة ، ولا عن التوفيق بين العلم والأدب ، ولا عن أن الأدب الخيالي مهدىء أو محرك للأفكار العلمية أو العكس . ولن أقول مع ورد زوورث إن الاكتشافات والأفكار والمغامرات العلمية ستحتل جزءاً أكبر في مادة الشعر . ولن أعيد تعنيف المستر بيكوك لنقاد المجلات الذين «يستمرون في عملهم الأدبي ، وكأن لم يوجد بعد علماء في الرياضيات أو الفلك أو الكيمياء أو التاريخ أو الاقتصاد السياسي . .» .

إذا حذفنا ذلك كله فماذا يتبقى في موضوعنا ؟ تبقى ملاحظة لويس ديكنسون : «حين يصل العلم ينصرف الأدب» . وهي الملاحظة التي تعكس أحزان كيتس من أن تحليل قوس قزح جعل الأمور المرعبة أموراً عادية بليدة .

هذه الملاحظة سأقلبها رأساً على عقب ، وسأجعل قضيتي التي أريد البرهان عليها هي أنه (حين يصل الأدب ينصرف العلم) . ثمة حقول في المعتقدات والمعارف الإنسانية يجد العلم والأدب كلاهما لديهما ما يقولانه . هذه الحقول نجدها مثلاً في النواحي الثقافية والاجتماعية من علم الإنسان (الانتروبولوجيا) وفي النواحي النفسية والسلوكية لدى الإنسان ، وحتى في علم الكون (كوسمولوجيا) . فهذه الموضوعات تكمن في حقل الأدب حين يعالج آمال الإنسان ومخاوفه ومعتقداته وحوافزه ـ حين يمنح الأديب من نفسه ويتعمق شروط حياته . وحين يبحث أمور الثقافة العامة ، وهو اصطلاح أعني به نموذج الطريقة التي يفكر بها الناس ويتصرفون . وعلى العلم في هذه الحقول أن يوجد نوعاً من الفهم ، خيالياً في أصوله (كما أود أن أبرهن) لكنه يخضع لرقابة الحقيقة التجريبية .

لا يوحي ذلك بأن العلم والأدب يتعاونان للوصول إلى هدف مشترك ، بل على العكس ، انهما يتنافسان حيث يجب أن يتعاونا . إنني شديد الأسف لهذا الحال وأتمنى أن يكون الجميع أصدقاء . وقد قال ألدوس هكسلي :

«أيها الأدباء ، أيها العلماء ، دعونا نتقدم معاً نحو المجهول الذي يتسع أمامنا دوماً وأبداً» .

إن هذا الطموح جميل . غير أن تحقيقه يقتضي أولاً أن يتفهم الأدباء والعلماء ـ إنجازاتهما ومناهجهما ومفهوماتهما ، ونوع ونمط الحركة التي يتجه إليها تفكيرهما . لذلك سأناقش التخيل والنقد في كل من العلم والأدب ، لأبين لماذا لا يمكن أن يتوافق مفهوماً الأدب والعلم ومناهجهما . بعد ذلك سأقارن بين فكرة الشعر عن الحقيقة وفكرة العلم عنها . وفي النهاية سأستعمل التحليل النفسي الفرويدي وعلم النفس العقلي الموجود لأبين الطريقة التي يتنافس بها كل من العلم والأدب على الاكتشافات التي يدعيها كل منهما لنفسه .

لأبدأ بمناقشة حدود المخيلة ومداخلاتها ثم العقلنة النقدية التي تتبع في كل من الأدب والعلم إن النظرية الرومانسية الرسمية تجعل العقل والمخيلة نقيضين ،

أو على الأقل يشقان طريقين متناوبين يقود كل منهما إلى الحقيقة . فأما طريق العقل فطويل ملتو يقصر عن بلوغ القمة بأنفاس لاهثة متهدجة ، وأما المخيلة فإنها تعدو قفزاً إليها . لذلك فالعقل يتقدم دائماً في مناطق كانت تحتلها المخيلة .

وليست هذه هي النظرية الرسمية التي يعلنها الشعراء ، كبار الشعراء الرومانسيين فقط ، وإنما كان يعتنقها أيضاً كبار العلماء من نيوتن إلى باكون وميل . واليوم نجد ألدوس هكسلي الرجل الذي يحق له أن يتكلم عن العلم والأدب كليهما بسلطة متساوية ، يقول : «العلم هو الملاحظة النزيهة ، البصيرة والممارسة دون تحيز ، وهو الاستدلال الصبور ضمن نظام من المفاهيم المترابطة منطقياً» .

هذا مع العلم بأن هكسلي قد يكون آخر رجل ينكر دور المخيلة في العلم . غير أن المخيلة الخلاقة في العلم موهبة أفراد نادرين يحققون في توهج الحدس ما لا نحققه نحن إلّا بالجهد الجهيد في ممارسة «صناعة التحليل» حسب قول ورد زوورث . غير أن النقطة هي أن بإمكاننا أن نتوصل إليها ـ قد لا نكون جميعنا عباقرة ولكن بإمكاننا أن نتوصل إلى اكتشاف ما دون حدس ، بالرغم من أن ذلك لم يحدث حتى الآن .

هذه هي النظرة الرسمية للمدرسة الرومانسية عن التزام العلم بالعقل . غير أن كثيرين لم يعودوا يؤمنون بها بعد أن فكروا ملياً في طبيعة مجريات العملية العلمية ، فبزغ مفهوم مختلف تماماً في كتابات هيويل وبيرس وكارل بوبر .

وفحوى النظرية الجديدة هي أن كل تقدم في الفهم العلمي يبدأ بمغامرة تأملية، أو بتصور سابق لمفهوم «ما يمكن أن يكون صحيحاً» . وهذا التصور يبتعد كثيراً أو قليلاً عن الاعتقاد السائد أنه ابتكار عالم ممكن ـ أو جزء منه . بعد ذلك يعرض هذا التصور للنقد كي نرى ما إذا كان هذا العالم المتخيل قريباً من العالم الواقعي .

وعلى ذلك فإن التفكير العلمي في كل مستوياته تفاعل داخلي بين حادثتي تفكير ، أو حوار بين صوتين : المتخيّل والنقدي ، بل لعله حوار بين الممكن والواقعي أو بين المقترح والمعروض .

في هذا المفهوم لاجراءات العملية العلمية يتكامل على الدوام النقد

والمخيلة . وعلى ذلك ، فالمخيلة دون نقد خليط مضحك من المبالغات والأفكار السخيفة ، أما النقد دون مخيلة فهو أرض قاحلة . يعتقد الرومانسيون أن الشعر أو الإكتشاف الخالق يتناقضان تمام التناقض مع التفكير التحليلي ، فهما شيء بعيد عن تفاعل العقل مع الواقع . وبذلك أخطأوا كشفاً من أعظم الكشوف ، وهو التعاون بين المخيلة والتفكير ، بين الابتكار والملكة النقدية وأنا أدعو ذلك كشفاً مع أنه ليس عمل رجل واحد .

قد يقول قائل : «نحن نقبل رأيك بأن التفكير العلمي قد ينحل إلى حوار بين الملكات النقدية والابتكارية ، أو الى شيء من هذا القبيل عامة ، ولكن ما هو الأمر العلمي المميز في ذلك ؟ ولماذا يجب أن نتشبث به لنميز العلم من الأدب الخيالي ؟» . وقد يستشهد على سؤاله بقول ماثيو أرنولد «الشعر جميعه نقد للحياة» . غير أن أرنولد نفسه كان يرى النقد والابتكار على طرفي نقيض ، ولعله حين قال «إن ملكة النقد أدنى درجة من ملكة الإبداع «أظهر لنا أنه ليس لديه أية فكرة عن وجود أشكال من الذكاء لا ينطبق عليها تصنيفه .

والخلاصة هي أن فكرتنا التقليدية عن دور المخيلة والنقد في العلم والأدب تقوم على الدعاوة الخاطئة التي بثها الشعراء الرومانسيون والفلاسفة الاستدلاليون . بينما يرى المحدثون أن المخيلة هي القوة المحركة للعلم والأدب معاً ، غير أن المخيلة والتقييم النقدي لانتاجها في الحقل العلمي يعملان متكاملين مترابطين . وإذا تبنينا اتجاهاً توفيقياً قلنا إن العلم شكل من الشعر (بمعناه الكلاسيكي الواسع) يعمل فيه العقل والمخيلة متضامنين . هذا هو أهم كشف للتحليل الفكري في الفكر الحديث .

إذا أردنا الآن بحث الأسلوب العلمي وجدنا «الفلاسفة الجدد» في القرن السابع عشر يصرون على أن الكتابة العلمية والكتابة الأدبية متباينتان متناقضتان . ففي الكتابة العلمية يكمن العنصر التخيلي في المفهوم وليس في اللغة التي تجعل المفهوم واضحاً قابلاً للإدراك . ويجب أن يتم الوضوح بأسلوب طبيعي . يقول أ . ريتشاردز : «نحن نصدق العالم لأنه يستطيع أن يبرهن على ملاحظاته وليس

لفصاحته أو سهولة عرضه ، بل إننا نشك به حين يحاول التأثير فينا بهذه الوسائل» .

في أيام «الفلسفة الجديدة» بلغت المنافسة والمنازعة أوجها بين الفصاحة والحكمة ، بين الأسلوب والمضمون ، بين الوسيلة والرسالة ، بعد ان استمرت ما يقرب من ألفي عام . فليس من سبب يجعل الكتابة العلمية والفلسفية موضوعاً للأدب .والبلاغة .

لم تتزعزع هذه الفكرة إلّا حين انتشر تأثير الكتابة الفلسفية في الحقبة الألمانية ، بين منتصف القرن التاسع عشر ونهاية الحرب العالمية الأولى . فقد خضع الفكر وتشوش بغوامض الميتافيزيكا الألمانية . واحتل الأسلوب المحل الأول ، وأي أسلوب هو . مصقول ، مليء بذاتية الكاتب ، ذو وقفات كأنما ينتظر كاتبه خلالها انفجار التصفيق . وكان له تأثير محزن على نوع الفكر الحديث في الفلسفة والعلوم السلوكية والإنسانية .

يتصف هذا الأسلوب بنقص الوضوح إلى درجة من الصعب معها متابعته . ولقد عم الغموض جميع المجالات ، حتى قال جونسون عن درايدن : «كان يستمتع بالسير على شفا المعنى حيث يختلط النور والظلام أولاً بأول» .

إن الغموض في الأسلوب رذيلة مهما تكن دوافعه . وكان «كنت» يقول إن هدف الكتابة الغامضة أو الصعبة هي أن تخلق وهم العمق في نفس القارىء . وأرى أن أي شخص إذا كان لديه شيء أصيل يقوله ـ سواء في مجالات العلم أو الفلسفة أو الأدب أو ما بينهما ـ فإنه لن يجازف بأن يقول بشكل غير مفهوم ، عامداً متعمداً . فالكاتب الغامض إما أن يكون غير ماهر أو أنه يخطىء هدفه .

سأقارن الآن بين فكرتي العلم والشعر عن الحقيقة ، بمقدار ما يساعدنا ذلك على معرفة وتحديد العوامل الأدبية في الفكر العلمي أو شبه العلمي .

حين تستعمل كلمة «الحقيقة» في نص علمي تدل دائماً على شيء له صلة بالواقع . فالشيء حقيقي حين يكون في الواقع حقيقياً ـ هذه هي القضية . وهذه هي الحقيقة التجريبية ـ الحقيقة بمعنى أنني في هذه اللحظة أكتب في غرفتي ولست

راكباً في طائرة . إن هذه الصلة بالواقع هي الاختبار الذي تخضع له جميع النظريات العلمية مهما كان شأنها .

لننبذ على التو فكرة أن الحقيقة التجريبية كما يستعملها العلماء أو حتى المحامون والمؤرخون هي الفكرة الأولية أو الجوهرية التي يفهمها كل إنسان فهماً لدنياً أو حدسياً . على العكس من ذلك فالحقيقة فكرة متقدمة جداً وناضجة جداً بحيث نجهد في سبيلها ولا تأتي إلينا عفواً ولا سهواً . ولننبذ أيضاً التفسير الاستدلالي للطريقة التي تدخل بموجبها الحقيقة في الاستطلاع العلمي . ففي النظريات الاستنتاجية الكلاسيكية عن المنهج العلمي تكون الحقيقة العملية السهلة هي ما يفترض أن يبدأ به التفكير العلمي . فنحن نبدأ بتفهم دقيق لوقائع القضية ، نبدأ بصورة جلية زودتنا بها الحواس ، بحيث يستطيع التفكير العلمي أن يضع فوقها المزيد من الحقائق العامة أو القوانين الطبيعية . وترى النظرية الاستدلالية أننا لا نقع في الخطأ إلّا حين نخطىء فهم الوقائع التي ظننا أن بإمكاننا الاعتماد عليها . الخطأ تابع لعدم التمييز في الرؤية ، وللقراءة الزائفة «لكتاب الطبيعة» حيث تكمن الحقيقة ويمكن استخراجها إذا استمسكنا بالعامل الذي يخص قضيتنا ، بكل إخلاص الأطفال وبراءتهم .

هذا المفهوم عن الحقيقة والخطأ غير واقعي بالمرة . فالنظريات العلمية تبدأ كتراكيب متخيلة ـ إنها تبدأ كالقصص ، كما أن هدف النقد أو التنقيح في التفكير العلمي هو أن نجد ما إذا كان لهذه القصص صلة بواقع الحياة العملية أو لم يكن . لذلك ليست الحقيقة تجريبية أو نظرية ، هي نقطة البداية في البحث العلمي ، بل هي الاتجاه الذي يتحرك بموجبه التفكير العلمي . إن صحة هذه الموضوعة تستتبع أنه لا يمكن التمييز بين الاعتبارات الخيالية للعالم في العلم والشعر ، بحسب أصولها . فهي تبدأ متوازية لكن كلا منها ينحو نحوه الخاص في مرحلة متأخرة . كلنا يروي حكايات ، لكن الحكايات تختلف باختلاف الأهداف التي نتوقعها من كل حكاية ، وباختلاف أنواع التقييم الذي نقيّمها به .

لم يكن اختلاف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة العملية أمراً مسلماً به على الدوام . يقول السير فيليب سدني : «الشاعر لا يؤكد شيئاً لذلك فهو لا يكذب

أبداً . ذلك أن الكذب هو أن تؤكد صحة شيء زائف . غير أن الشاعر لا يؤكد» . فإذا تساوت الأشياء كان الاختيار بين ما يتصل بالحقيقة وما يهجرها ، وسيقع الاختيار على الحقيقة . أما إذا كان الاختيار بين ما هي عليه الأشياء وبين ما يجب أن تكون فإن الأولى اختيار ما يجب أن يكون ـ في حالات الاستعمال والتعلم . إن العالم مقيد بمسألة خاصة ، وكل مفهوم يصدر عن هذا الأمر الخاص ليس له إلّا قوة «المشابهة الظنية» وليس له قوة الحقيقة الشعرية .

وفكرة أن الحقيقة الشعرية كشف عن المثالي ـ أو ما يجب أن يكون ـ متسلسلة عن أرسطو الذي ألبسها معنى أخلاقياً . غير أن البروفسور بوتشر لا ينسبها لأرسطو . ويقول إن سبب نسبتها إليه قوله : «الشعر أعمق فلسفة وأرفع من التاريخ» (ويمكن أن نضع العلم موضع التاريخ) وقد قال ما قاله لأن الشعر يكشف عما يجب أن يكون على ضوء الفهم الصحيح لنوايا الطبيعة وليس لأعمالها التي تأتي فجة ناقصة . فالشاعر يتبين الهدف الذي تعمل من أجله الطبيعة ولا تنجزه بدقه . وبذلك فالشاعر امرؤ فوق الطبيعة ، وهو الناطق عن أعمال لم تفلح في إنجازها .

يغني مفهوم أرسطو الحقيقة العلمية أو أنه يستبدلها بحقيقة أرفع تمثل البرهان على بصيرة أعمق وأوسع ـ حقيقة هي من الرفعة بحيث تخسر الطبيعة إذا لم تتبعها .

هذا التفسير يرجع إلى العهود الكلاسيكية ولم يعد يدافع عنه أحد ، وهذا لا يعني أن أحداً لم يعد يؤمن به . أما التفسير الثاني للحقيقة الشعرية فيقال إنه يمثل حقيقة ليست علوية بل من نوع آخر . فهي تحمل مفهوماً بديلاً أو مجموعة من البدائل تغني فهمنا للعملي بأن تجعلنا نندفع ونفكر في «مجال أوسع من العملي» .

في هذا المفهوم الثاني للحقيقة ، سيحكم بصحة بناء من الأفكار الخيالية ـ كالأسطورة مثلاً ، خاصة إذا تدخلت فيها عوامل سحرية ـ إذا كانت متماسكة في مجموعها كوحدة ، ليس فيها تناقض داخلي ، ونهايات سائبة ، وأن تواجه ما هو غير متوقع . ليس بإمكان كلمة واحدة أن تصف هذه المجموعة من الخصائص ، لكن أية قصة أو نظرية أو صورة عن العالم أو بنية خيالية من أي نوع وفي وسعها أن

«تكوّن معنى» يمكن أن «نؤمن به» تخضع لهذا المفهوم . لا ريب في أن جميع النظريات العلمية يجب أن تكوّن معنى ، ولكن يضاف إلى ذلك قدرتها على التلاؤم مع الواقع ، كي تكون صحيحة عند التجريب . إن عدم القدرة على فرض هذا الشرط الأخير فتح لنا عالماً أوسع وأكثر تنوعاً وأدعى إلى الثقة من الحياة الواقعية .

لقد ذكرت الأساطير . حين درس ليفي شتراوس تفكير المتوحشين نبذ الاعتقاد التقليدي بأن الأساطير سخافات بدائية وأنها تركيبات بريئة سخيفة لا تمثل سوى مرحلة أولية في تطور التفكير العلمي . بل على العكس : «بوسع المرء أن يفكر بالدقة الهائلة للتفكير السحري والأعمال الشعائرية كتعبير عن فهم لا شعوري لحقيقة الحتمية ، وهو الشكل الذي توجد عليه الظاهرة العلمية» . وبدلاً من أن نعارض بين السحر والعلم «من الأفضل أن نقارنهما كنهجين متوازيين للاستطلاع العلمي» . أو «كمستويين علميين تخضع بموجبهما الطبيعة للاستطلاع العلمي» . و«كلاهما صادق» .

كان ليفي شتراوس يريد أن يقول إن الأسطورة «تكوّن المعنى» مثلما أن النظريات العلمية التقليدية «تكوّن المعنى» . ولم يشعر بأن فشل الأساطير في قياس الواقعة - أي في اجتياز أعلى امتحان يؤهلها للتلاؤم مع الحياة الواقعية - لا يؤهلها لحيازة الصفة «العلمية» . ويخبرنا شتراوس بأن بعض أهالي سيبيريا يؤمنون بأن لمس منقار طائر نقار الخشب يشفي من وجع الضرس .

«قد ينهض الاعتراض بأن علماً من هذا النوع ليس له تأثير عملي . . والرد عليه هو أن هدفه الرئيس ليس عملياً . فهو يلبي تطلبات فكرية بدلاً من أن يلبي حاجات عملية . . . فليس السؤال الصحيح هو ما إذا كان لمس منقار الطائر يشفي عملياً وجع الضرس بل ما إذا كنا ننظر إلى ضرس الرجل ومنقار الطائر كشيئين متلازمين . (إن استعمال هذا التطابق لأهداف علاجية هو أحد الاستعمالات الممكنة) وما إذا كان في وسعنا إدخال هذا النظام الأولي في الكون من خلال هذه التصنيفات» .

هذا بيان جلي عن قضيته ، ولست أجدها مقنعة بالمرة . إنني لأتساءل : طلبات من ستلبى : طلبات المتوحشين أو علماء الإنسان ؟ وبأي معيار سنعرف

ما إذا كان عالم الإنسان نفسه لا يبتدع أسطورة عن الأسطورة ، علم أساطير ميتافيزيكي ؟ أو لن يميل أحد الموجوعين يوماً إلى طريقة في التفكير أعظم نجاعة ؟ المسألة هي أن تكوين المعنى والإيمان به شرطان ضروريان وليسا بكافيين في عملية التعقل التي تدعى العلم أو الإدراك العام . إن عالم الأساطير عالم «تكون فيه المتناقضات صحيحة» وهو عالم لا يكون فيه نقيض الحقيقة زائفاً بل يعتبر حقيقة أخرى ، أو أن كل حقيقة تروي قصة تختلف عن سابقتها ، أو أنها برهان على تفسير للعالم يختلف عن نقيضه . إن كل أسطورة أو مجموعة من الأعمال السحرية قد تخدم الهدف أو مثيله . وليست الحجة التي أوردها ليفي شتراوس ليؤكد بها النظرة الشائعة من أن الأساطير نوع من التحسس التقريبي للعلم ، أو هي أولى المحاولات لتكوين المعنى من تعقيدات هذا العالم ـ ليست حجته هذه في نظري إلاّ لتبرير النظرة الشائعة . لأن الأساطير ليست حقائق واقعية ، بل هي في أفضل حالاتها بنيات مشابهة للحقيقة ، أو نوع من الترشيح لما يمكن أن يكون حقيقة ، لكنه ترشيح معفى من الامتحان .

إن الرجل العادي لا يلاحظ على الدوام ناحية القصور في مجرد تكوين المعنى وتبادل الرأي . إن نظرية فرويد في التحليل النفسي أسطورة تستجيب لأوصاف ليفي شتراوس . فهي توجد بعض النظام في الأشياء المشتتة ، كما أنها تجمع الشتات وتكوّن المعنى ولا تترك نهايات سائبة ولا تفتقر مطلقاً إلى الشرح . هذه النظرية تقدم في حالة الارتباك الراحة والخلاص . ولكن ماذا عن نواحي العلاج فيها ؟ إنها تخرج بلباقة من مأزق منقار الطائر ، لأن معظم المفكرين والمعتمدين أو أن الرأي الشائع بين الناس يرى غاية التحليل النفسي المعالجة والشفاء . بل إن هدفها إضفاء فهم أكثر جدة وعمقاً على شروط موضوعها وعلى طبيعة العلاقة بين المريض (الموضوع) وبين بقية الناس . إن هذه النظرية تضرب حول المريض بنية أسطورية ذات معنى قابل للتصديق بصرف النظر عن صحته أو خطئه . وقد تستطيع بنية أخرى أن تقدم مثل ذلك للمريض أو أقل منه .

ينبذ الطب العقلي الآن فكرة المعالجة ويستبدلها بفكرة «الشفاء» . فالمجنون مثلاً ، يشفى عندما تترتب أفكاره وينشيء علاقات اجتماعية ليس فيها جنون ، أي

خالية من التناقض وعداوة المجتمع والإنسلاب . ولقد حل «الفهم» محل «الشرح» . والفهم هنا يعني عملية الإدراك التي يكتشف فيها الطبيب معنى النظام الفكري الذي يدفع المجنون إلى أفعاله .

ففي علم النفس الفرويدي كما في الأساطير ، لا معنى للموافقة العقلية أو عدمها . فالمسألة قناعة أي أنك تقع في شرك الخطة التي يفكر بموجبها الكاتب ، أي أنك تستسلم له وتستنبط الأوهام من أجل ذلك .

إنني لشديد الأسف أن تكون هذه المعالجات النفسية شديدة الأذى، لا لأنها ضارة أو فاشلة إنما لأنها تمثل طرازاً من التفكير يعيق نمو فهمنا للأمراض العقلية . لنأخذ على سبيل المثال ضعف العقل كموضوع حقق فيه الطب العقلي بعض النجاح . فإذا كان لدينا طفل ضعيف العقل بدا سليماً حين ولد : ما هي علته الآن ؟

هل دفعته بعض مشاهداته المنسية لتناقضات الحياة إلى الإنسحاب إلى عالمه الداخلي الصامت ؟ أم أن في بنيته نقصاً في الموروثات ؟ .

نوعان من الأسئلة يطرحهما المحلل في العيادة والطبيب في المخبر . إن الطب العقلي النظري ينبذ فكرة السبب العضوي للشذوذ بينما يريدها العالم أن تكون صحيحة . فإذا وجد في العلم والطبابة شيء مشابه للنقد الأدبي ، فلا يجوز أن نبحث فقط في ماله سبب يجعل الناس يؤمنون به ، بل في الأنواع التي يريدون أن يؤمنوا بها ، وفي التاريخ الثقافي نماذج للكيفية التي جعلت الناس يخضعون لعادتين أو أكثر من عادات التفكير التي لا يمكن أن تتوافق معاً .

ينتج مما تقدم أن أنواع علم النفس من فرويدية وغيرها تتطرف في الأخذ بمفهوم للحقيقة يمت إلى المخيلة الأدبية في جوهره ، لكن نقيض الحقيقة ليس الخطأ بل حقيقة أخرى مماثلة .

قلت في مطلع الدراسة أن قصدي أن أبين كيف أن العلم يميل إلى طرد الأدب وأن الأدب يميل إلى طرد العلم من جميع المجالات التي يدعيها كلاهما لنفسه ـ وبخاصة مجالات التعلم التي تتعلق بالسلوك البشري في أوسع معانيه .

إن العلامات المميزة لادعاءات الأدب في العلم ، كما يتبين من هذه الدراسة ، هي :

أولاً : ثمة ادعاء صريح أو ضمني بأن الأدب أعمق بصيرة بما ينجزه العلماء في معاملهم أو المؤرخون أو اللغويون أو الفلاسفة التقليديون . وبصيرة الأدب تحلق وراء العالم الصغير لأنابيب الاختبار والرسوم التخطيطية ووسائل القياس - أي وراء الوقائع .

ثانياً : ثمة ترابط في أعلى درجات المخيلة مع الفشل أو الفتور في تطبيق العملية النقدية بحيث لم تعد ملكات النقد والإبداع تعمل معاً بحيوية بل تميل إلى التنافس ، ومعه ينشأ المعسكر الذي ينكر أهمية الالتزام بالتقويم أو بالتجريد وقد يذهب مذهب إنكار التفكير العقلاني .

ثالثاً : هناك الأسلوب الذي تعلن به حقائق المخيلة . وهو أسلوب قد يبهر ويخدع في البداية لكنه في النهاية يربك ويقرف لأنه يستغل الاستعمال البلاغي الفاسد للغموض .

قد يتساءل المرء : إذا ظلت هذه الأعراض وراء متناول النقد ، وإذا ركب أصحاب هذه الانحرافات رأسهم في إنكار مبادىء البرهان أو العلاج أو أي نوع من أنواع التقويم ، وأفلتوا من كل العقوبات التي تفرض على الفيزيائيين أو المؤرخين أو العلماء التجريبيين فأي شيء يوقف اتساع نفوذهم وتظاهرهم الذي لا حد له ؟ .

الجواب بسيط . حين تتغير «الموضات الفكرية» سينساهم الناس كما نسوا الفلاسفة الرومانتيكيين في القرن السابع عشر أو فلاسفة المناهج في القرن التاسع عشر . وهذا أسوأ مصير ينزل بهم .

الالهام في الاكتشاف العلمي والأدبي
(٢)

سأتحدث عن سوء الفهم العام لتطور الفكر العلمي ، وسأبين أن أفكار المثقفين التي تطرح علناً حول طبيعة البحث العلمي والمميزات الفكرية للذين يضطلعون بعبئه ، أفكار خاطىء معظمها ، إن لم يكن جميعها . وأكثر هذه المفاهيم الخاطئة لا ضرر منها ، لكن لبعضها أذىً بالغاً ـ وكلها تساعد على إبعاد العلوم عن الإنسانيات ، أو العلم الصرف عن التطبيق .

ولأبدأ بنموذج يوضح ما في ذهني . فالنص الذي يلي ، يحمل أفكاراً مألوفة إلى حد أن القارىء لن يصدق أنها غير صحيحة :

«العلم في جوهره نمو المعرفة العملية المنظمة . . (الصحيحة أم الزائفة ؟) . . وكلما تقدم العلم يصبح من الصعب تقريباً إضافة شيء على المعرفة العملية التي تتقدم يوماً بعد يوم . وسوف يأتي يوم لا يكتفي العالم فيه بالتدرب مدة الثلاث سنوات أو الأربع التقليديات ، بل يحتاج الى عشر أو أكثر إذا أراد أن يزود نفسه بالزاد الذي يلزم العالم الطليعي . لذلك فإن العالم الذي يريد أن يتجنب الرزوح تحت هذا العبء العملي يلتجىء إلى التخصص ، وزيادة التخصص هو العلامة المميزة لنمو العلم الحديث . وبسبب التخصص غدا العلماء

يوماً بعد يوم أقل قابلية للاتصالات ببعضهم بعضاً ، بل الاتصال بالعالم الخارجي . ويجب أن نتطلع إلى الحطم الجميلة من المعرفة ، لنعرف العالم الذي صنعه كل عالم لنفسه كي يعيش فيه» .

هل هذا كله صحيح أم زائف ؟ يجب أن أقول إنه زائف بكل دقائقه . فالفكرة التي تجعل العلم في جوهره ابتكار تصنيف للحقائق العملية ، تماثل في بنيتها الفكرة التي تجعل من التاريخ مسلسلاً من الحوادث . إن موازنة العلم «بالوقائع» والفنون «بالمثل» هي إحدى الشوائب التي شوهت عدداً عديداً من نقد النقاد الإنسانيين ذوي الثقافة العلمية . والأفلاطوني العظيم لويس ديكنسون الذي آلى جهده أن يخفي دور العمل ، وصف أرسطو بقوله : «كان عالماً بالمعنى الحديث للكلمة ، لأنه كان جامعاً مدققاً ملاحظاً لعدد كبير من الوقائع» . فلا عجب إذن إذا نظر لويس ديكنسون إلى الجهد الإنساني فصنف الفلسفة والفن والحب مع «المثاليات» لكنه صنف العلوم مع «التجارة» .

إن دقائق المعلومات العملية تتناقص يوماً بعد يوم ، ولا يمكن لها أن تغرقنا . فالعبء العملي للعلم يسير بنسبة عكسية مع درجة نضجه . فكلما تقدم العلم استوعب الحقائق الخاصة ، أي طواها ببيانات عامة تصدر عن قوة إيضاح تتزايد بنسبة ثابتة ، في حين أن الوقائع قد تنسى لأنها فقدت الحق في وجود مستقل . لقد كانت البيولوجيا قبل داروين كلها وقائع تقريباً . فثمة مرحلة في نمو العلم تتراكم خلالها الوقائع بأسرع مما تستطيع النظريات أن تصنفها ، لكن البيولوجيا تظل في ذروة هذه الوقائع .

إن قضية إطالة أمد تثقيف العلماء سنوات تزيد عن مدة تثقيف الإنسانيين تعود إلى الاعتقاد أن الثقافة العلمية تسير جنباً الى جنب مع المعرفة التكنيكية المتخصصة . ففي الحياة العملية يكون الوقت الذي يتخرج خلاله العالم أقل أهمية بالنسبة للعلم منه للاعتبارات الاقتصادية والنفسية ، بالإضافة الى تخريج أكبر عدد من الجامعيين في وقت ملائم . إن مدة التعليم الجامعي تهم الذي تنتهي ثقافتهم بالتخرج أكثر مما تهم الذين يثابرون على تطور ثقافتهم .

أما عن أن العلماء يضحون أضيق أفقاً وأكثر اختصاصاً ، فالعكس هو

الصحيح . فمن أهم مميزات العلم الحديث تلاشي الحدود بين فروعه . فخريجو البيولوجيا اليوم أوسع أفقاً من خريجي أيامنا ، ونحن أوسع أفقاً من أسلافنا . ففي بداية هذا القرن كان بوسع عالم الجراثيم أن يحدق خلال فتحة المجهر إلى عالمه . واليوم لا يستطيع أن يؤثر العالم في التطور ما لم يؤيد أبحاثه بشواهد من علم الجراثيم ، وعلم الباكتيريا ، وعلم الحيوان ، وعليه أن يعرف أحدث النظريات في تركيب البروتين ، وأن يكون على علم تام بعلم التناسل . ولا بد من أن أبين أن علماء الحياة يميلون اليوم إلى تصنيف أنفسهم بحسب المستوى التحليلي الذي يعملون فيه ، وليس بحسب موضوعات عملهم . ولذلك نجد علماء الحياة الذرية ، وعلماء حياة الخلية ، وعلماء الحياة العضوية ، وعلماء الحياة العضوية المشتركة (أي الأعضاء التي تتشارك فيما بينها بالحياة ضمن جسد واحد) ـ نجد كلا منهم يحاول أن يصل إلى نظرة شاملة لمجموع النظام الذي يتحكم في حقل اختصاصه التحليلي . وقد حاول أحد علماء البيئة المحدثين أن يبرع في علم التناسل ، وعلم السكان الديناميكي ، وعلم الأخلاق ، وعلم التشريح البيئي . فهو يعلم أن دراسة الطبيعة والخريطة الجراحية الرسمية لن تصل به إلى مدى بعيد . هذا ، ولن أتحدث للاختصاصيين في العلوم الفيزيائية ـ وإن كنت أشعر أن العون الناجح الدائم الذي يمد به الفيزيائيون والكيميائيون علم الحياة لم يكن ممكناً لو أن هؤلاء على الدرجة التي نظنها من التخصص والانعزال عن بقية العلوم .

إن الأفكار التي أتناولها بالنقد ليست في حقيقتها أفكاراً على الإطلاق ، بل هي أفكار بديلة ، تصريحات يطلقها أناس لهم شعبيتهم ، حين يكونون مع الشعب في مناسبات يعوزهم فيها الكلام . ولنترك ذلك الآن ونعالج مفهومين خطيرين عن العلم ، يتضمنان تقييمين للحياة العملية وأهداف البحث العلمي ، يختلفان أشد الخلاف . انني أبالغ في هذا الخلاف بينهما لأسباب جدلية ، ولا أظن أن في وسع أحد من الناس أن يميل كل الميل شطر مفهوم دون آخر . كما أنني لست أول من يلفت الأنظار إلى الفروق بينهما ، فهي في القدم تعود الى أيام النقد الذي كان يكتبه هازليت وكولريدج وشلي . زد على ذلك أن المناقشة التي جعلت من الممكن حل هذا التناقض والوصول الى تركيب ملائم ـ ولو بصيغة ضعيفة وغير

مرضية ـ قد جرت قبل ما ينوف على مائة عام . وكل ما سأفعله هو أن أقدم المشكلة إلى حلها ، وحتى هذا قد تم قبلاً ، كما أعتقد .

العلم ، طبقاً للمفهوم الأول ، فاعلية تصورية استكشافية ، والعالم إنسان يشارك في مغامرة ذهنية كبرى ، الحدس هو الدافع الأساسي في كل عمل علمي وخلق الأفكار أرفع انجازات العالم ، والعمل على تنفيذ الفكرة هام وصحيح ، لكنه أقل مرتبة من سابقه . فالعلم الصرف لا يحتاج إلى تبرير خارج ذاته . وفائدته لا تزيد من قيمته .

يقول كولريدج : «أول عالم هو من نظر في الأشياء ، لا ليعلم إن كانت تمده بالغذاء أو المأوى أو السلاح أو الزينة أو التسلية ، وإنما بحثاً عن المعرفة من أجل شرف المعرفة» .

العلم والشعر ، بأوسع معانيهما ، أخوان من رحم واحدة ، كما يقول بحق الشاعر شيلي . يفهم من هذا أن العلم لا يزدهر إلّا في جو من الحرية الكاملة التي تحميه من الإلحاح المزعج للحاجة والمنفعة ، لأن على العالم أن يطير الى حيث تحمله أجنحة تصوراته . ولو أن رجلاً أضاع خمس سنوات دون هدف ولا نتيجة ، فإن هذا يعتبر جهداً مشكوراً ، بل نبيلاً . إن حماة العلم ـ وهم اليوم جمعيات الأبحاث والمؤسسات العظمى ـ يجب أن يمنحوا هباتهم للأفذاذ وليس للمشروعات ، وللأفراد وليس للجمعيات ، لأن تاريخ العلم في قسمه الأعظم ، تاريخ عباقرة الرجال .

المفهوم البديل لما ذكرنا يعالج الموضوع بهذا الشكل : العلم قبل كل شيء فاعلية نقدية وتحليلية ، والعالم بكل استعلاء ، رجل يبحث عن أدلة قبل أن يدلي بفكرة ما ، وقل أن ترضيه الأدلة حين يجدها . وما المخيلة سوى مجرد عامل وسيط : تستطيع أن تسرع بالتفكير لكنها لا تستطيع أن تبدأه أو توجهه ، وفي كل الأحوال يجب أن تخضع المخيلة دائماً إلى رقابة الفكر المتعود على الشك والبعد عن الهوى . فالعلم والشعر ضدان لا يلتقيان ، كما يقول شلي بحق[1] . والبحث

(١) ليست هذه الفكرة نقطة للمناقشة ، لأن لشلي كتابات تؤيد وجهتي النظر هاتين . ففي (دفاع عن الشعر) يعرف شلي الشعر بأنه إحساس شامل يعي جميع أشكال النظام والجمال -

العلمي ، إنما يطلب منه أن يوسع الفهم الإنساني . والفائدة المرجوة منه هي المقياس الموضوعي الوحيد لتقييمه . أما فيما يتعلق بحرية العلم فقد أثبتت حربان عالميتان الى أي مدى يمكن للعلم أن يزدهر تحت ضغط الحاجة . وحماة العلم الذين يعرفون شغلهم فعلاً ، إنما يشجعون المشروعات وليس الأفراد ، وسوف ينجز هذه المشروعات فرق من العلماء ، وليس أفراداً ، لأن العلم الحديث يتطلب تآلف المواهب ـ فقد ولىّ عصر الأفراد . وإذا أضاع عالم ما خمس سنوات دون هدف ولا نتيجة ، فيجب أن يتجه به طموحه اتجاهاً آخر دون تأخير.

لقد جعلت الإتجاه الأول دراماتيكياً أكثر مما هو في الواقع ، والإتجاه الثاني أكثر مادية أيضاً . ولإعادة التوازن أريد أن أبين الفروق بطريقة مختلفة ومعمقة ـ كما أعتقد .

في المفهوم الرومانتيكي تتشكل الحقيقة في عقل الملاحظ : فالتقاط مخيلته لما يمكن أن يكون صحيحاً هو المحرض لاستنتاج «ما هو صحيح» ـ بحسب طاقته . لذلك فكل تقدم للعلم هو نتيجة مغامرة تأملية ، غزو للمجهول . وطبقاً للنظرة المضادة : الحقيقة مكنونة في الطبيعة ولا نستخرجها إلاّ بأدلة الحواس : الفهم يؤدي بالضرورة إلى الإدراك ، وعمل العالم في جوهره عمل فراسة . وعملية الفراسة هذه يمكن أن تنفذ بحسب منهج لا يعتمد على المخيلة ، بالرغم من أن المخيلة تستطيع أن تساعده : فالمنهج سيراها من خلاله[2] .

وبما أن هاتين المجموعتين من الأفكار تعارض كل منهما الأخرى في كل تفصيلاتها ، يبدو وكأنه من غير الممكن أن تكونا صحيحتين معاً ، وإن كان كل من شارك في البحث العلمي أو تفكر فيه يعلم فعلاً أن ثمة قدراً كبيراً من الصحة

لذلك فهو لا يحتوي على الشكل بمعناه الضيق ، بل على العلم أيضاً «الشعر يعي كل العلم» . وقبل ذلك وضع شلي العقل والمخيلة في قطبين متعارضين ، وبحسب الفكرة الثانية التي سردتها فإننا إذا اعتبرنا العلم فاعلية عقلية في جوهرها فإن شلي يقول بوجهة النظر التي تنص على أن الشعر والعلم متناقضان . أنظر في «العالم الجديد» ص ٣٥٢ ـ ١٩٦٢ . وكذلك غراهام والاس : فن التفكير ـ ١٩٢٦ .

(٢) لتوضيح فكرة «الحقيقة بيان» راجع مقال (حول منابع العلم والجهل) للناقد كارل بوبر .

من وجهتي النظر هاتين . لأن على العالم أن يكون خيالياً ولكن شكاك ، مبدعاً ولكن نقاد . فثمة احساس في حيث يجب أن يكون خياله حراً ، وآخر في حيث يجب أن يكون تفكيره منظماً بدقة شديدة ، ففي العلم شعر ، لكن فيه (لوغاريتمات) أيضاً .

وما من تناقض هنا : فقد يحدث عرضاً أن ما يعتبر عادة طرفين متعارضين ، وفي الواقع سببين متنافسين على تقدم واحد للفكر ، هما فعلاً سببان لحادثتين للفكر متعاقبتين متكاملتين في كل تقدم يجري في الإدراك العلمي . ومن سوء الظن أن الإنكليز يعتقدون أن الاكتشاف العلمي يتحول لصالح المنهج حين يماثل نفس التفاصيل المنطقية لعملية الاستنتاج . وتلك هي طريقة الاستقراء . وتؤدي منطقياً إلى تقدم آلي للفكر الذي يبدأ من إشارات بسيطة تدل الوقائع عليها الحواس ، فإذا تقريناها واقتفينا أثرها قادتنا إلى القوانين العامة . وهذا اعتقاد عاجز عقلياً ، إذا وجد حقاً من يعتقد به . ويجب أن ننحي باللائمة فيه على جون ستيوارت مل وعلم «المنهج العلمي» لديه . فالضعف الرئيسي في الاستنتاج عند مل ، يظهر في فشله في التمييز بين أفعال العقل أثناء الاكتشاف وأثناء البرهان . لقد كانت غلطة مل بارزة . ففي تطور الاستنتاج ـ وهو القياس لكل البراهين القاطعة ـ يمكن للاكتشاف والبرهان أن يعتمدا على عملية واحدة في العقل : فإذا انطلقنا من فرضيات صحيحة ، فبامكاننا أن نستنتج ـ وهكذا نكتشف ـ النظرية عن طريق التعليل الذي يبين حقيقة النظرية ، إذا طبقناه بحسب قواعده الصحيحة . يعتقد مل أن تطور الاستنتاج يقوم بالعملين معاً ، ولكن مع الأسف لا تعتمد النظرية الأصلية على المنطق إنما تقبلنا لها فقط هو الذي يعتمد على المنطق .

لو تخلينا عن نظرية الاستنتاج ورسمنا خطاً فاصلاً بين «تكوين الفكرة» و«اختبارها» لا نحل الطباق الذي عرضته آنفاً إلى أولية مسلم بها . ومن الواضح أن «تكوين فكرة ما» يعني أن الخيال يحاول أن ينفذها على نحو ما ، بجهد العقل وحده ، ومن الواضح أن «اختبارها» يعني تقدماً نقدياً متشدداً تتشارك فيه مهارات وأيد متعددة . والصيغة التي يتجلى فيها النقد العلمي واضحة أيضاً : فالتجريب هو النقد . هذا هو التجريب بالمعنى الحديث طبقاً للمفهوم القائل بأن التجربة

عمل ينجز لاختبار فرضية . وهو مفهوم يختلف عن المفهوم الباكوني القديم الذي ينظر إلى التجربة على أنها وسيلة اختبارية وضعت لتوسيع معرفتنا بما يجري فعلاً في الطبيعة . وقد حذرنا باكون بحق ألاّ نتأمل بل أن نجرب فعلاً . وتجاربه جواب على السؤال التالي : «ماذا يحدث لو فعلت كذا وكذا ؟» .

إن الفصل الشكلي والتفريق بين المبدع والأجزاء النقدية من التفكير العلمي يظهر بواسطة التحليل المنطقي ، ولا يظهر في الاختبارات ، لأن النقد والإبداع يتبادلان مكانيهما بسرعة ، فالتخمين يحل محله الشك ، والافتراض يترك محله للبحث . فالحركة العلمية «تخمين ودحض» . ومع أن التفكير التصوري والنقد سواء في أهميتهما وضرورتهما للعالم ، فإنهما لا يتطوران لديه بالتساوي فالحكم المهني يعتمد على النتائج . وينظر العلماء الى العالم الذي يصرف وقته في نقد أعمال الآخرين ، نظرتهم إلى شخص تنقصه العبقرية . ولعل كلا منا يعيل صبره بمن يتدفق عقله بالأفكار ثم يعجز عن متابعتها .

المفهوم العام للعلم يربط ويوفق بين نوعي الأفكار المتعارضين اللذين ذكرناهما آنفاً ، فيؤلفان معاً مفهوم (الافتراض - الاستنتاجي) وقد شرحه لأول مرة بشكل مطول ، وإن كان بصيغة ضعيفة ، ويليام ديول في ١٨٤٠ ثم جيفون في ١٨٧٣ . ولم يستخدم العالمان الاستقراء «ليس هناك طريقة واضحة للاستقراء» وان استعملا الكلمة ، خاصة لأن جيفون كان عالماً طليعياً في التفكير العلمي . وكان كلود برنار في كتابه «مقدمة في دراسة الطب التجريبي» عاملاً مؤثراً في الإلحاح على تجريب الخطة (الافتراضية - الاستنتاجية) :

فربما كان من الأسهل على من نشأوا في ظل التراث الديكارتي أن يعتقدوا أن ألف باء البحث العلمي يجب أن تأتي من فرضيات أو أفكار سابقة ذات أصل حدسي . وندين لكارل بوبر بوضوح فهمنا الحالي للبنية المنطقية والمدى الواسع الذي يشتمل عليه نظام الافتراض الاستنتاجي . وقد شرح كل ذلك في كتابه «منطق الاكتشاف العلمي» سنة ١٩٣٤ .

وينطبق كل ما قلته عن نظام الافتراض الاستنتاجي على «العلوم التطبيقية» بنفس الشدة والدقة ، وبأبسط أشكالها وخصائصها ، مثلما ينطلق على ما يدعي

عادة «العلم الصرف» . ويشمل نظام الافتراض التخيلي ونقده تشخيص الطبيب لمريضه أو شرح الميكانيكي لعطل السيارة . وقد يحلو للطبيب أن يظن نفسه استقرائياً ، كما ظن داروين نفسه من قبل ، ثم يصنف نفسه واحداً من حواريي داروين ، ولكن لا هو ولا داروين من الاستقرائيين للسبب المذكور .

الآن لن نحلل الفرق بين العلم الصرف والعلم التطبيقي ، بل نحلل العوامل التي جعلت الناس تفكر بأهمية هذا التفريق وتجعل منه أساساً للتصنيف الثقافي المتميز .

لم يكن فرانسيس باكون أول من فرق بين العلم الصرف والعلم التطبيقي ، ولكن لم يسبقه مخلوق الى وضع الأمر بهذا الوضوح والتصميم ، وقد رسم فروقاً صحيحة بلا جدال . كان باكون ينعم النظر بنواقص التعليم في عصره ، فقال : «من الخطأ الذي يستحق التنويه أن الصناعة التي نشأت من التجربة قد جعلت التجربة وقفاً على العمليات التي تم تصميمها ، منذ أن دخلت التجربة عالم العمل . وأعني بذلك أن الخطأ يكمن في البحث وراء التجربة المفيدة وليس التجربة الاستكشافية» . فتفريق باكون تفريق بين البحث الذي يزيد من سيطرتنا على الطبيعة والبحث الذي يزيد من فهمنا لها ، ويخبرنا أن سيطرتنا تأتي من فهمنا .

واليوم لا يتساءل أحد عن موضوعة باكون . فمن في أيامنا هذه ، يحاول أن يبني طائرة دون أن يلم تمام الإلمام بنظرية ديناميكية الهواء ؟ فالعلوم التي لا تشتبك فيما بينها بنظرية تربطها ، ليست أكثر من فنون منزلية . ففي الملاحة الجوية ، وهندسة الآلات ، والعلوم التطبيقية عامة تخضع طبعاً للقاعدة الباكونية في أن ما يعمل من أجل الفائدة يجب أن يتم عمله على ضوء الفهم النظري بقدر الإمكان . ومن سوء الحظ أننا لا نستعمل الآن تفريق باكون بين العلوم التطبيقية والعلوم الصرفة «العلم الصافي» .(٣)

---

(٣) أوضحت آنفاً أن تصحيح النظرية أو إعادة صياغتها ـ أمر صار ممكناً بفحص نتائجها المنطقية . وهذا كله يتم بعد وضع مجموعة جديدة من الظواهر الكلية .

إن فكرة «الصفاء» في العلم قد جرى عليها التزييف حين حررت نفسها بشكل غامض من ضغوط الحاجة والمنفعة . وغدا التمييز الآن قائماً بين التعليم الرقيق والفظ ، بين غير المفيد الذي يثني عليه الناس والتطبيقي الشائع ، بين الحر والمقيد ذهنياً ، بين الشاعري والدنيوي . وهذا كله من نتاج الفكر الإنكليزي المحضن الذي يبجل (الأبحاث الصافية الصرفة) لأنها تتيح للروح الإنسانية أن تتنفس بحرية في جو الثقافة الرفيعة ، كما أن هذه الأبحاث عبارة عن استثمارات طويلة الأجل . إن الاستثمار في العلوم التطبيقية سريع المردود (في حين أن الرسالة الروحية تضيع هباء)، أما التقدير في العلوم الأساسية فإنه كبير[٤]. لذلك جعلنا من الفضائل تشجيع الأبحاث الصرفة في مؤسسة السرطان مثلاً أو مؤسسات دراسة الروماتيزم أو التحسس ـ دائماً على أمل أن تتلاقى خطوط الأبحاث المتعددة في نقطة واحدة ، كما تتلاقى الخطوط على منظور واحد . ولكن ذلك ليست فضيلة . فنحن نشجع البحث الصرف في هذه الأوضاع لأننا لا نعرف طريقة أخرى للتصرف . ولو كنا نعرف مخرجاً مباشراً يقود رأساً إلى حل مشكلة النقرس الروماتزمي ، فهل يعتقد أحد بأننا لن نستعمله ؟

ثمة أمر إنكليزي آخر حول جعل العلم الصرف والتطبيقي أساساً للتصنيف ، وهو أن هذا التفريق يساعدنا على أن ننسى أننا مدينون للتجار ومهندسي الآلات بالمكانة السامية التي نحتلها في هذا العالم ، والتي بدأنا ننحدر عنها شيئاً فشيئاً .

إن أهم جزء في موضوع تقدير الإنكليز للعمل الصرف يعود في اعتقادي إلى حادثة في تاريخهم الجمالي . فلنسلم بأن التفكير التخيلي يلعب دوراً هاماً ـ مهما يكن أمره ـ في الإكتشاف والاختراع . يعتبر الانكليز الشكل الأساسي للنشاط التخيلي ابتكاراً شعرياً ، فالرجل الملهم هو دائماً في نظرهم شاعر . ومن سوء الحظ أن ليس هناك «شعر تطبيقي» ـ بل لعل هناك شيئاً منه ولكن قبل أن نفكر فيه . إن

---

(٤) إن موجات هرتزل (موجات الراديو) خير مثل للاكتشاف الذي ليس فيه فائدة ظاهرة ، مع أن نفعه عميم .

الإنكليز ينظرون شزراً إلى شعر المناسبات ، ولو كانت ملكية ، لأن الشعر :

«ليس كالتفكير الذي هو طاقة تجهد تحت ضغط الإرادة . فما من أحد يجرؤ على أن يقول : «سأؤلف شعراً» ولو كان من أكبر الشعراء» .

وأبعد من ذلك أن يقول أحدهم بأنه سيؤلف شعراً هزلياً أو حزيناً ، أو شعراً يدور حول فكرة ما .

«الشعر . . ليس موضوعاً لكي يخضع لنشاط قوى العقل، وظهوره وعودته لا يتصلان ضرورة بالشعور أو الإرادة» .

استبدل الشعر بالبحث العلمي في بيان شلي هذا ، وستفهم الخدعة الجمالية التي جعلت الإنكليز يرفعون من شأن البحث الصرف بدلاً من البحث في أهداف المعرفة العملية . ويعود تاريخ ذلك إلى أيام الجمعية الملكية (١٦٥٠م) حين كان من الخطر عليها أن يعتبر الناس أي بحث غير ذي فائدة أمراً هذراً ونافلة .

ونجد في البلاد التي لا يحوز فيها الشعر أسمى الاعتبارات أن الفنون العملية تأخذ مكاناً مقبولاً ومشرفاً ، وبالتالي يقل الجدل ـ إذا وجد ـ حول التفريق بين العمل الصرف والتطبيقي . فزركشة القماش وصنع التماثيل والزجاج الملون والرسوم الجدارية وصور الوجوه ، والقصور والكاتدرائيات وقاعات المدن ، والموسيقى الخفيفة والموسيقى الحادة ـ كلها مقبولة ، ولكن لقبولنا بها أن يكون وسيلة لإثارة المخيلة لأن كل من يستعمل مخيلته يعلم أن بالإمكان تدريبها وتثقيفها وشحنها بأشياء تتخيلها . ولا يعتقد سوى الرومانتيكي المزمن ـ مثل كولريدج إن الإبداع الفني نسخة عالمية طبق الأصل للإبداع الإلهي الذي يقدر على أن يصنع شيئاً من لا شيء ، أو شيئاً من سحابة متجانسة من الأشكال والأفكار ـ وقد اتضح لي مدى خطئه حين أعدت قراءة «الطريق الى كساندو» . فالتلقائية بالنسبة للعقل الرصين لا تفيد أكثر من جهلنا بما يسبق هجومها على أفكارنا الواعية .

لقد أثرت هذه الأفكار الواضحة لأبين أن الإلهام الشعري مرشد غير صالح للفاعلية التخيلية بكل أشكالها ، وإنه ما من سبب يدعونا إلى ازدراء الفنون والعلوم العملية ، وأن احترام الانكليز للبحث الصرف ـ إذا كان مقبولاً بل ومحبوباً من الناحية التاريخية فإنه أيضاً مدعاة للسخرية .

إذا درسنا المقياس الذي يقيم به العالم العلم ، فلن نجد (الصفاء) بين هذه القيم : وهذا الحذف ذو أهمية ، لأن التقييم العلمي للبحث العلمي يصبح مقياساً للعالم أجمع .

وإليكم الآن بعض المقاييس التي يستعملها العلماء حين يقيّمون اكتشافات زملائهم ، والتفسيرات التي يشرحون بها ذلك . هناك أولاً «القيمة التفسيرية» ، أي مدى شمول الاكتشاف ولياقته ، ورتبته في مملكة التفسيرات الواسعة . وثانياً «القيمة التوضيحية» أي درجة قدرته على حل المشكلات المربكة . ثالثاً «مقدار الأصالة» التي يتضمنها البحث ، وتفوق الحل الذي يقود إليه . ويقيم العلماء وزناً لرشاقة الحل في اقتصاده بالفكر والعمل ، ثم مقدار صعوبة التفسير ككل أيضاً - أي حجم العقبات التي تجاوزها أو تجنبها العالم قبل أن يصل إلى الحل . لكن الصفاء لا محل له هنا ولا الفائدة - رغم أن لها وزناً في تقييم الاكتشاف والمكافأة عليه . وإذا سلمنا زمامنا للعرف عند حدوث اكتشاف ما لسمعنا أحد العلماء يقول عنه «ما ألطفه» أو «ما أذكاه» أو «ما أعظم إثارته للمشاكل» ولكن لن يقول واحد منهم «ما أصفاه» .

هناك بغير شك حالات لبحث غير هادف ولا ملتزم ، لكن هذا لا يجعل الوضع أمراً مسلماً به ، ويمكن أن نستنبط طرقاً لإنجاز ما يحترف البحث الصافي إنجازه . ولنمثل على ذلك بمؤسسة للبحث الصرف يسود فيها الاعتقاد والأمل بأن شيئاً مفيداً سينتج عن الدورة التي تتفرغ فيها حلقة البحث الحر ، لذلك فإن البحث الذي يلقي ضوءاً على المشكلة حتى الآن سوف يسترعي الاهتمام . مثل هذا الإجراء مفيد ، وأعني أنه مفيد أحياناً ، وربما يكون خير ما نستطيع أن نفعله ، ولكن ليس في ذلك معرفة ، لأننا لم نجرب بعد الأبحاث الأخرى التي يمكن أن تكون بديله له ، على نطاق واسع كاف . أو لا يمكن للبحث البديل أن يكون مفيداً مثل سابقه لو أتيحت له فرصة مساوية ومواهب مساوية ؟ يجب أن نبدأ بمشكلة معينة ، ولكن يجب أن نسمح بعد ذلك للبحث بأن يتسع في الاتجاه الأكثر شمولاً ، بغية أن تصبح الاكتشافات الذاتية والخاصة في رتبة النظرية المستنبطة من بيانات ذات قيمة تفسيرية رفيعة . ولا أجد سبباً يمنع هذا الافتراض

البديل ـ لو جربه أشخاص يملكون المواهب ذاتها ـ من أن يؤتى أكله ، تماماً كما يؤتي البحث الأول أكله بالطريقة التقليدية . وأعتقد أن الشركات الأمريكية الكبرى قد بدأت تسير بهذا الاتجاه ، وقد حصلت على نتائج باهرة تبرر لها هذه الطريقة ـ وأعني بها نشوء نظرية عن المشاكل العملية تعمم على العلماء بواسطة رسائل تليفونية . وبذلك تكون الأبحاث الجارية بهذه الطريقة في متناول العلماء دائماً ، وإذا فشل المشرفون على العمل مرة فبإمكانهم دائماً أن يتراجعوا من العام إلى الخاص .

إذا كان احترامنا للعلم الصافي نوعاً من المحدودية ، أو نتاجاً كمالياً للدعاية الأدبية لإحياء الرومانتيكية ، وإذا لم يكن فيه ثمة قضية تنهض على أساس فلسفي ، وإذا لم يكن الصفاء جزءاً من تقييم العالم لعلمه ، فلأي سبب إذن نحله في هذا المقام الرفيع ؟ أظن أن إخواننا الإنسانيين هم الذين علمونا أن نعتقد بأن العلم الصافي فعالية لطيفة وملائمة للعلماء في الجامعات ، بينما ليس للعلم التطبيقي مكان بسبب ارتباطه الهائل بالتجارة ، وذلك فقط لأن أصفى ما في العلم الصافي هو الذي يشد أزر البحث في الإنسانيات ـ البحث الذي بالرغم من أنه لا يمكن أن يسمى صافياً لحاجته إلى أي شيء تطبيقي يقارن به ، فلا بد أن يسمى البحث العقيم . إن الإنسانيين يفزعون من أننا إذا هجرنا المثل الأعلى في المعرفة الصافية ، المعرفة لأجل المعرفة ، عندئذ تصبح الفائدة المقياس الوحيد للمحاسن ، وإذا حصل ذلك فإن أبحاثهم في الفنون الإنسانية سوف تبيد . وليس لهذه المخاوف التي شرحتها أساس . إذ لا الصفاء ولا المنفعة يدخلان في حساب العالم حين يقيم بحثه . العالم يقيم بحثه بمقدار ما يشارك فيه بهذا البناء الفكري المنطقي العظيم ذي البنية الدقيقة ، والذي لم يشد بعد غير نصفه ، مع ذلك فإنه يعتبر أعظم منجزات الجنس البشري . والإنساني يجب أن يقيم بحثه بمقياس مختلف ، ولكن شريف كمقياسنا ، وخاصة بالنسبة لمشاركته ـ مباشرة أو غير مباشرة ـ في فهمنا للطبيعة الإنسانية وسلوك الإنسان وحساسيته .

لقد حاولت أن أطرح قضية في دراسة نقدية لتنظيم البحث العلمي ، ولا أدعي بها أنني حددت مسؤوليات رسمية اقتصادية أو منطقية للبحث العلمي ،

على أهميتها . بل قصدت به أن يكون بحثاً في البنية الذهنية والسلوكية لكل ما يوسع معرفتنا وإدراكنا للطبيعة . لقد سردت قليلاً من المشكلات التي يمكن لمثل هذا البحث أن يتعرض لها ، واليكم مزيداً من هذا القليل . هل العلماء مشابهون للناس في أمزجتهم وحوافزهم وأسلوب تفكيرهم ؟ بالطبع لا . وهل هناك شيء يدعى «العقل العلمي» ، ثم مرة أخرى ، لا أظن ذلك .

الادب في حالة الصفر

مارتن تورنل

رولاند بارث من أكثر النقاد أهمية في فرنسا ، وأعظمهم إثارة . وقد وضع أسس شهرته عام ١٩٥٣ بعد أن نشر كتابه الأول «درجة الصفر في الكتابة» وهذا العنوان يعد في قسم منه مثلاً سائراً ، وفي قسم آخر بياناً أدبياً . وقد جرى عنده هذا التعبير في أشكال مختلفة من كتاباته بحيث نتبين منه بوضوح اقترابه من النقد .

يحذرنا بارث في مقالة لاحقة من الوقوع في «الخطأ الفج في الخلط بين درجة الصفر في الأشياء وبين حالتها السالبة . « فدرجة الصفر تتصدى لتعرية الأدب والفكر من كل شيء سطحي ، لتغوص في جوهرها . وهي تطبع الناقد بارث بطابع الراديكالي . فهو ذو شخصية مستقلة لكنها ليست منعزلة . إذ أنه لا ينتسب إلى أية حركة أو جماعة ، وإن كان له بعض الصلة بموريس بلانكوت وجان بول سارتر ـ فقد عبر بارث عن إعجاب غامض حار بمقالة سارتر التذكارية عن جان جينيه : بالرغم من صعوبة قراءتها .

هدف هؤلاء النقاد جميعهم من وراء هذه المحاولات إعادة تقييم الأدب . وقد حاولوا أن يغوصوا إلى أعماق الأمور بطرح أسئلة جذرية عن طبيعة الأدب وهدفه وعن وظيفة اللغة .

كما أنه عبر أيضاً عن إعجابه بعدد من النقاد الآخرين ، بينهم لوسيان غولدمان ، جورج بوليت ، جان بيير ريتشارد ، جان ستاروبينسكي ، وتشارلز موران ـ وليس بين هؤلاء وبين الفريق السابق شيء مشترك كثير . غير أن نظرة فاحصة تبين أنهم أيضاً حاولوا إعادة تقييم الكتاب المشهورين على ضوء نظرياتهم الخاصة . فقد محص غولدمان كلًّا من باسكال وراسين من وجهة نظر ماركسية ، وبالرغم من أن المرء قد لا يشعر بالقدرة على تقبل نتائجه ، فإنه يجبرنا على النظر إلى الكاتبين كليهما من زاوية جديدة . وهذا ينطبق أيضاً على نظرية بوليت في الزمان ، وعلى مفهومي ريتشارد عن «العمق» و «الحساسية» ، أو على «النقد النفسي» لراسين بقلم موران ، ويعترف بارث لهذه الدراسة بالفضل عليه في كتابه عن راسين .

ثلاثة فروق :

إن اللغة هي الشغل الشاغل لبارث . واصطلاحاته ليست خالية من الغموض ، وإن كان علينا أن نضع في ذهننا ثلاثة فروق : فهو يميز بين اللغة التي تعني مبدئياً الكلمة المنطوقة ، ومصطلحات المجتمع أو الجماعة في لحظة معطاة في التاريخ ، وبين الكتابة التي تعني الكلمة المكتوبة أو الأسلوب الأدبي عامة ، وبين الأسلوب بمعنى الأسلوب الأدبي الذاتي ، أو مايسميه أحياناً باستخفاف «الكتابة الحسنة» . وهو لا يستفيد من النظريات التقليدية في الأدب ، التي تنظر إلى الكاتب كفرد ملهم يعبر عن رؤيته للعالم بلغة تكون من إبداعه إلى حد بعيد . وأحد شعاراته ينص على أن «اللغة تسبق الادب» :

«يصنع الأدب من اللغة . من المادة التي كانت تحمل المعنى حين استحوذ عليها الأدب : يجب أن ينحشر الأدب في نظام لم يوضع له ، وإن كان لهذا النظام عمل الأدب نفسه : التواصل .»

إن اللغة عند بارث خليط من الاعتقادات والأزياء والعادات والاتجاهات

الاجتماعية والقناعات السائدة في محيط الكاتب . وينتج عن ذلك أن الكاتب بدلاً من أن يبدأ عمله بأداة جديدة أو بخلق لغة خاصة به ، فإنه يستخدم مادة مؤلفة من «نظام للمعاني» تتحكم إلى مدى بعيد في الانتاج الأدبي .

ومهما يكن من أمر ، فإن اللغة لا تصوغ الأدب ولا تحدده ولا تضع شروطه . إنها نوع من الضغط الذي يخلق التوتر بين الكاتب وبيئته :

«اللغة والاسلوب قوى عمياء : إن الكتابة عملية ذات صلابة تاريخية . إن اللغة والأسلوب مادتان ، أما الكتابة فعمل . إن الكتابة هي الصلة بين الابداع والمجتمع : فهي اللغة وقد انقلبت بتأثير قدرها الاجتماعي ، وهي الشكل ملحوظاً في مرماه الإنساني وموصولاً بأزمة التاريخ الكبرى .»

يتضح من وجهة نظر بارث أن الأدب ينبثق من الصراع بين الكاتب وبيئته ، لكن عملية الكتابة ـ بالرغم من الضغوط التي يتعرض لها الكاتب ـ هي شكل من التعاون والتلاحم بين الفرد والمجتمع . وهذا لا يطرح الموضوع من زاوية علم الاجتماع فقط ، وإنما يشرح ـ كما سوف نرى ـ الأهمية التي يعلقها بارث على رفض الكتاب المعاصرين للنظريات التقليدية في الأدب ، وبحثه عن أسلوب محايد .

اللغة في تاريخ الأدب الفرنسي :

إن بارث نفسه ليس ماركسياً ، فقد تحدث بقسوة عن عقم النقد الماركسي . لكنه ناقد من الجناح اليساري ، تأثر تأثراً بالغاً بنظريات ماركس وفرويد ، كما تأثر بنظريات سوسور في فقه اللغة . إن لديه الكثير ليقوله عن «المثل البورجوازية» و «الفترة البورجوازية» و «الاتجاهات البورجوازية» . ويرى أن «العهد البرجوازي» يشمل الأدب الفرنسي كله من كلاسيكية القرن السابع عشر حتى نهاية الحركة الرومانتيكية . وقد أنتجت خلال تلك الفترة «وحدة المثل البرجوازية» «أسلوباً واحداً» لا يتجزأ ، لأن «الضمير» الذي صاغها لم يتجزأ . وهذا ما يعلل كون فنيلون ومريميه يستعملان أداة تعبيرية متماثلة ، بالرغم من أن قرناً كاملاً يفصل بينهما .

في أواسط القرن التاسع عشر حدث جيشان قلب الوضع . إن بارث لا يحلل أسباب هذا الجيشان ، لكنه دون شك ، ناتج عن الثورة الفرنسية وعن التحدي الكبير الذي واجه ما نتج عنها من معتقدات وأنظمة . ويرى أن ذلك أدى إلى ظهور الضمير «التعيس» أو «المجزأ» . كانت المشكلات واضحة : فقد حدثت أزمة خلقية أدت إلى ظهور أزمة لغوية . وقد جعلت الكاتب يتحقق من أن المشكلات اللغوية تنطوي على مشكلات خلقية ، ثم حملت هذه المعرفة معها إحساساً جديداً بالمسؤولية : «لقد فكر الكاتب في لغته ثم قرر أنها ليست أداة طبيعية ، وإنما هي مادة خطرة يمكن أن تكون مصدراً للعظمة أو للخضوع ، بحسب ما تمليه الظروف . وتبدو لي هذه الناحية في منتهى الأهمية لأنها تطرح للمرة الأولى في أدبنا الذي كان دائماً شديد الثقة في شكل اللغة ، إحساساً بالمسؤولية تجاه اللغة الأدبية . . . ومن الطبيعي أن يصبح هذا الإحساس بالمسؤولية واضحاً عندما أجبر التاريخ الكتاب على مواجهة الاختلال العنيف في المجتمع المعاصر . »

كان تمزق الأسلوب الكلاسيكي أحد الآثار الفورية لذلك الجيشان . فاستبدل الأسلوب الواحد أو الشائع بأساليب متعددة . وبدلاً من أن يتحدث الكتّاب بلغة واحدة ، كما فعل فنيلون ومريميه ، فإن كتاب القرن الماضي - مريميه ولوتريامون ، مالارميه وسالان ، جيد وكونوي ، كلوديل وكامو قد كتبوا بأساليب يختلف بعضها عن بعض تمام الاختلاف ، بالرغم من تقاربهم في الزمان .

عندما انهار النظام وجد الكاتب أنه محروم من معين لغة مشتركة ، مضطر لأن يرتد إلى معينه الخاص ، ومكره على أن يختبر . فخرج على اللغة الكلاسيكية وعلى الأسلوب الشخصي المنمق الذي يعتبره بارث دون جدال «استطالات برجوازية» ، وإن كان رد فعله - «الكاتب» - في الأعماق ليس رداً سلبياً ، فقد انكبّ يبحث عن لغة مشتركة جديدة . وقد استمرت هذه العملية حتى بلغت ذروتها في أيامنا هذه. ويقول بارث: «وربما لمحت في أعمال بعض الكتاب الأحياء رغبة في انعدام الأسلوب ،° أو أسلوب الكلام الصرف ، وبالاختصار أسلوب القعر أو القرار، ويصل في التحليل النهائي إلى أن يسوي بين أسلوب القرار هذا

وبين الاسلوب الصحافي ومع أنه لا يعطيها أمثلة على ذلك ، فمن الواضح أنه يقصد سالان وكوينوى وربما كامو أيضاً .

وينتهي بارث إلى أن ما تسميه «الصلات المفترضة» بين اللغة والفكر قد انقرضت: «ففي الفن الكلاسيكي نجد نظاماً فكرياً مغلقاً تماماً ينتج كلمات تعبر عنه أو تترجمة» . إن نظاماً فكرياً محدداً تنتج عنه لغة محددة أو سكونية إنما هو نظام يتعارض مع الفكرة الحديثة المتغيرة غير المحددة . إن الكاتب المعاصر لا يفرق بين «الفكر» أو «المضمون» وبين «اللغة» . فالعنصران ملتحمان من الداخل ، والأدب نظام سمانتيكي خاص جداً ـ أي أنه يبحث في تطور معاني الكلمات .

إنها نظرية عبقرية ، على جانب كبير من الصحة فيما تعالجه من أمور التغيرات اللغوية منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى الآن . إنما يراودنا الشك في إشارات بارث إلى الأسلوب «العامي» أو «الصحافي» . فربما تبرأ الأسلوب المحايد من المبالغات البرجوازية ، لكننا لو قارناه بالأسلوب الكلاسيكي ألا نجده يمثل جذباً في اللغة ؟ أو لسنا على حق إذا وجدنا أن حالة «درجة الصفر» تساوي حالة «السلب» ، وأن هذه الحالة بعيدة كل البعد عن أن تكون أسلوباً جديداً عاماً ، فالأسلوب الحيادي أو «انعدام الأسلوب يعني بكل بساطة غياب الاسلوب بأي معنى من المعاني ؟

* * *

الأديب كاهن والكاتب محاسب :

لقد طور بـارث نظراته ووسعها في مجموعتي مقالاته «أساطير» ، و «مقالات نقدية» . وأوضح في الكتاب الأول أن «الأسطورة» ، كالأدب ، هي من إنتاج اللغة ، وتمثل نشاط العوامل اللاشعورية في تعدد الظواهر الاجتماعية . وفي «مقالات نقدية» يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيصف الأدب بأنه «نظام للمعاني» ، وإن لم يكن النظام الوحيد لها ، فهناك عدد من اللغات المعبرة في الطعام واللباس والتصوير والسينما والأزياء ـ وهي أنظمة تعكس الاتجاهات الاجتماعية ، شأنها في ذلك شأن الأديب .

نشر كتاب «أساطير» عام ١٩٥٧ ، ومن ينظر فيه يفاجأ بأن الكتاب لا يعنى بالأديب كثيراً . فلولا المقالة الأخيرة «الأسطورة اليوم» لظننا من النظرة الأولى أن الخمسين مقالة مجرد كتابات وقتية تعالج موضوعات محلية كالمطهرات ، العطل ، كتب السياحة ، التنجيم ، أخبار المجتمع ، عن آبي بيير وبيلي غراهام وبوجاد . وربما ظن المرء أن مفكراً فرنسياً شديد الحذلقة قد انكبّ على هذه الظواهر السخيفة كذريعة لتأليف سلسلة بنيات فلسفية عظمى حقيقـة أنه أعاد طبع هذه المقالات بعد أن نشرها في مجالات مختلفة ، غير أن وراءها هدفاً خفياً ثابتاً يمنح هذه المقالات المبعثرة طابعاً موحداً . إن بارث يبذل جهداً جهيداً للغوص وراء «أسلوب القرارة» كي يكشف الأساطير الكامنة في جذور الفعاليات التي هي بالرغم من تفاهتها في حد ذاتها ، فإنها دلائل تنبيء عن المجتمع الذي نعيش فيه . ويمكن تقسيم هذه الفعاليات بشكل تقريبي إلى أربعة أقسام : الطقوس الحديثة ، الشعبية ، الأدب ، المشاهد . وإن لم تكن هذه التقسيمات مقنعة فإن المقالات نفاذه أخاذه .

فهو ينعت الملاكمة بأنها « رياضة الجانسيين لأنها «دليل التفوق» ، ولهذا السبب هي أدنى مستويات الصراع من الناحية الخلقية . أما برج ايفل فهو إحياء مشوه لأسطورة القدرة الإنسانية .

والمضمون الأسطورى لرواية «غادة الكاميليا» هو نموذج «لحساسية القسم الأدنى من الطبقة الوسطى» . كما أن ظهور فصل العطلة أدى إلى ظهور بعض الانطباعات عن «الكاتب في عطلة الصيف» . وصور الصحف عن الكاتب تبين الكاتب وقد أسدل شعره ولبس بنطالاً قصيراً وجلس على الشاطىء يلهو ويمزح ، مما يسلي الطبقة البرجوازية ويبين بارث بذلك أن الكاتب بعد كل شيء ليس إلا مخلوقاً بشرياً إذا نشز بكتاباته فلن يجد المجتمع صعوبة في وضعه في مكانه . إن ذهاب الكاتب إلى العطلة يؤكد أنه إنسان . أما الكاتب فلا يتغير خلافاً للعمال الآخرين الذين يغيرون طبيعتهم بمجرد وصولهم إلى الشاطىء ويتحولون إلى أناس معطلين (فهو يظل كاتباً حتى حين يدخل إلى المرحاض .)

أما مقالته عن التعري «ستريبيتز» فهي من أطرف ما كتب عن هذا

الموضوع : «التعري ، كما نعرفه في باريز ، يقوم على التناقض : فالمرأة تصل إلى درجة البرودة الجنسية حين تقف عارية تماماً» وبذلك تقتصر رذيلتها على المشاهدين ، لانها تمنح المرأة مناعة ضد الرذائل الاخرى

كتاب «مقالات نقدية» ، يعالج مشكلات رئيسية في الأدب وفي وظيفة النقد ، والصلة بين الأدب والنقد . فيميز في مقالة بعنوان «أدباء وكتاب» بين «الكاتب» و «الإنسان الذي يكتب . فالإنسان يغدو كاتباً لأنه قرر أن يكون كاتباً وليس لأنه يرغب في كتابة كتاب ما . إن للأديب شيئاً من سمات الكاهن ، وإن للرجل الذي يكتب شيئاً من سمات المحاسب . وثمة مغزى قدسي في المجد الذي يكلل به المجتمع الأديب وأعماله . وحين يشعر المجتمع بالارتباك من مضمون بعض الأعمال الأدبية ، ويستعين بجزء من آلية الدفاع الجماعي في إبعاد هذا الكتاب عنه ـ حتى إذا ابتعد الكتاب عن الأنظار قليلاً تحول إلى مجرد «مشاهد» . وبذلك تصبح ازعاجات الكتاب حيادية ، وتخفف آثاره المخربة .

وبالرغم من أن بارث يستنكر فكرة «الموهبة» أو التفوق الخصوصي «لدى الأديب ، فإن تفريقه بين «الأديب» وبين «الإنسان الذي يكتب» يضاهي الاعتراف بأن الأديب يختلف عن غيره ، وبالتالي فإن لديه شيئاً لا يملكه الآخرون. وحين يبحث في طبيعة الأدب ، يتكون لدينا شعور بأن الجديد لديه انما هو في الاصطلاحات أكثر منه في الافكار . وقد استخدم اصطلاح «الانشائية» لتحديد الادب ، بعد أن وصفها بأنها ليست مدرسة ولا حركة وإنما هي فاعلية . ويقول بأن الأدب لا يهدف إلى تقديم «انطباع أصيل» عن العالم ، ولكنه يهدف إلى أن يجعل العالم مفهوماً بواسطة بناء صحيح لعناصره :

«الأدب حقيقة . غير أن حقيقة الأدب تتألف من قسمين :

١ ـ عجزه عن الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الناس عن سوء طالعهم .

٢ ـ الجرأة على القاء أسئلة فعلية ، أسئلة كلية . إن معظم الاسئلة تتضمن في صيغتها إيحاء بالأجوبة المطلوبة منها . أما الأسئلة التي يطرحها الأدب فلا تتضمن صيغتها إيحاد بالاجوبة ولا تكشف عنها . وهذا العبء لم تنجح أية فلسفة في أخذه على عاتقها ، مما يجعلنا نظن أنه يخص الأدب وحده .

النقد تعليق على التعليق :

أما موقفه من النقد فصارم . وهو يصف النقد بأنه فاعلية «شكلية محضة» وقد حدد موقفه من الصلة بين الأدب والنقد في مقالته «النقد باعتباره لغة» :

منذ أن وجد العالم استعمل الكاتب اللغة في وصفه : هذا هو تعريف الأدب . غير أن موضوع النقد مختلف تماماً ، فهو لا يعالج «العالم» وإنما الصياغة اللغوية التي يصوغها الآخرون . النقد تعليق على التعليق ، فهو لغة ثانوية أو هو لغة بعدية (بفتح الباء) توافق لغة سابقة عليها .

إن للأدب نظاماً سمانتياً ، يهدف إلى إعطاء العالم «معنى» . . . وليست رسالة النقد أن يقيم المعنى بل النظام ، مثل الناقد في ذلك مثل اللغوي الذي ينكب على النص ، لا لتفسير معناه بل لتبيين الصيغة الإنشائية التي تنقل المعنى» .

ويعبر في المقالة نفسياً أنه لا يتوجب على الناقد «أن يكتشف في العمل الأدبي شيئاً «خفياً» أو «عميقاً» غاب عن غيره» بل يقتصر عمله على تصنيف لغة العصر بحسب كونها وجودية أو ماركسية أو تتصل بالتحليل النفسي ، ثم تصنيف لغة الكاتب أي إظهار النظام الشكلي للقواعد المنطقية التي أبرزها الكاتب من خلال شروط عصره :

إذا كان هناك شيء يدعي التجربة النقدية ، فإنه لا يكون في «اكتشاف» عناصر العمل الأدبي ، بل على العكس : فالتجربة النقدية تكمن في «تغطية العمل الأدبي تغطية تامة بلغة الناقد ، على قدر الإمكان» .

إن النظرة التي تنص على أن النقد «شكلي محض» وأن لغته ثانوية وأن لدى الناقد عدداً من «اللغات النقدية» الجاهزة وعليه أن ينتقي منها ما يلائم لغة الكاتب المنقود ومذهبه . . . إن هذه النظرة لتحدد دور الناقد تحديداً كبيراً ، وهي وإن كانت صحيحة إلى حد ما ، فإن ثمة عاملاً آخر هو الأهمية بحيث يجب ألا نتجاوزه . فالتناقض بين «لغة العصر» و«لغة الكاتب» ، والتناقض بين «الاكتشاف» و «التغطية» إنما هو دليل على وجود توتر كامن في نقد بارث وفي نقد

غيره من أجود النقاد خلال العصور ، إن النقد يعتمد أكثر من غيره على علوم خاصة به إلى حد بعيد . إن النقاد الفرنسيين يطلقون على النقد قبل القرن التاسع عشر لقب «نقد ما قبل التاريخ» . وهذا ليس عدلاً . إن ما نجده قبل ذلك الحين هو عين ما نشأ بعد ذلك في النقد الحديث من صراع داخلي بين الموضوعية والذاتية ، وصراع بين شكل من النقد يحاول أن يكون علمياً وشكل آخر من التقييم» الذي يستلهمه الناقد من ميوله في وصف استجاباته العاطفية للعمل الأدبي بين يديه . وقد ظل النقد حتى مطلع القرن التاسع عشر خاضعاً للبلاغيين وقواعدهم ، وقد حاول هؤلاء أن يدمجوا المقاييس الموضوعية «أو العلمية» في نطاق الأدب نفسه . وقد هجر النقاد هذه القواعد في القرن التاسع عشر ، وتطلعوا إلى قواعد نقدية خارج نطاق الأدب ، وظهرت محاولات مبتكرة لوضع النقد على أسس علمية صحيحة ، بأن جعلوا من الحتمية الفلسفية أساساً للمنهج النقدي .

وما نظرية بارث في التطبيق الشكلي للغة العصر على العمل الأدبي الا تتمة لجهود أسلافه في إيجاد معيار موضوعي أو شبه علمي يستخدم لكي تقاس عليه الأحكام الذاتية .

وتوضح المحاولات «الشكلية» ما تتصف به دراساته لبعض الكتاب من جدية ودقة وجفاف . إذ أن بارث يفضل من المحدثين كافكا وبرخت وريموند كونيو وميشيل بوتور وروب غرييه ، غير أنه من المؤسف أنه لم يشرحهم أويقيمهم بدقة .

فمقالاته ملأى بالإشارات المجردة والنظرية ـ وهذه هي علة النقد الفرنسي . ومن الطبيعي أن يكون معجباً بكافكا لما يراه من «صرامته» ، كما أنه يؤكد على أهمية «تكنيك التورية» عنده . ويبدو أن إعجابه ببرخت ناتج عن ميول سياسية ، إذ أنه يتناسى نظرياته ويكيل المديح لتعاليه الأخلاقي ، بالرغم من اللغة الغامضة التي يستعملها بارث في ذلك . ولعل كتاباته هي مقالاته عن ألان روب غرييه ، باعتباره الروائي الذي يقيم حجة بارث على «درجة الصفر في الأشياء» و «درجة الصفر في الشخصية» و «درجة الصفر في الفكاهية» ولا يكمن نجاحه في أنه أنتج

روايات تغني تجربتنا ، بل في أنه قام بأمور لم يحاولها أحد قبله . فرواية «المشاهد» : «كتاب نسيج وحده كتجربة مطلقة في السلبية . «أما» رفض غريبه للمأساة ـ وهي ليست أكثر من عزاء يقدم للإنسانية المذكورة ـ فيمنح مشاريعه أهمية عظمى» .

راسين والارض الخراب :

نشر بارث كتابه عن راسين سنة ١٩٦٣ ، فكان أوضح وأعمق تجاربه في النقد العملي . يتألف الكتاب من ثلاثة مقالات كتبت في مناسبات مختلفة ، أكبرها بعنوان «الإنسان الراسيني» وقد كتبها في مقدمة إحدى الطبعات لمسرحيات راسين . والمقالتان الباقيتان تعالجان المناهج الحديثة في إخراج مسرحيات راسين وفي النقد الأكاديمي لراسين .

يبين بارث في مقدمته أن راسين أكثر الأدباء القدماء «انفتاحاً» على (اللغة النقدية المعاصرة) . فبامكان الناقد أن يستخدم معه لغات علم الاجتماع والتحليل النفسي وعلم النفس ولغة السير أيضاً . ويقرر أيضاً أن لغته تنحو قليلاً نحو التحليل النفسي . ويعتمد في دراسته على تطبيق المنهج الفرويدي عن التفسير الرمزي والمفهومات الفرويدية .

تنقسم المقالة الرئيسية قسمين : يعالج القسم الأول «الشخصية الراسينية» وعالمها : أما القسم الثاني فيتضمن نقداً سريعاً لكل من المسرحيات الإحدى عشرة .

ويبدأ بارث دراسته بعرض مدهش للجو الراسيني .

«تجري المآسي العظمى في بوادي مقفرة بين الصحراء والبحر . . . فطروادة ـ حيث ماتت فيدر ـ رابية جدباء محاطة بالحجارة . . . . وحتى خارج المنزل لا نجد في الجو نسيماً نستنشقه : هناك نفايات ، وصحراء ، ومكان مغبر . »

إن المكان الصحراوي المغبر قد صمم ليكون مضاداً للمكان الممهد والمخدع

المرتب حيث تجري المأساة . ويتعقب الشخصيات «قدر خفي» يتربص لهم خلف الظلال . يتجسد الموقف الرئيسي في «الإنسان الراسيني» المحصور في مكان يضيق به . ويتوق إلى الإنفجار ، فيبحث عن حريته بالفرار ليجد الموت مدبّراً له بدسّ السم في طعامه أو بخنقه في فراشه ، أو ليلقى مصرعه بالسيف . أما الوضع الجغرافي فيتوافق مع الوضع الاجتماعي ـ النفسي : فالجماعة التي تظهر في المسرحية يمزقها دائماً غليان داخلي ، منشؤه الثورة ضد القانون ، والصراع بين الحب والسلطة التي يجسدها عادة الأب . ويقول بارث : «ليس المسرح الراسيني مسرح غرام ، بل إنه يدور حول استعمال القوة في موقف يكون خاضعاً للهوى بشكل عام . «ويوضح بارث تكنيك العدوان في عالم راسين ، فيفرق بين «الخطيئة» التي تنتج عن تجاوز الشرائع السائدة في المجتمع ، وبين إنقلاب الحظ ضد مصلحة البطل .

ويطبق هذه النتائج على المواقف المسرحية في كل مسرحية لوحدها ، مما يساعده على تحليل المفهومات العامة بتفصيل واسع . فيهاجم النظرية التي تجعل من موقف برنيس انتصاراً للواجب على الحب . ويقول إن تيتوس لم يستمع إلى صوت «الواجب» بل إلى صوت «الرأي العام» ، فيهجر برنيس خوفاً «مما قد يقوله الناس» . ويرى بارث أن «الغضب الراسيني» في فيدر يصبح غضباً شفوياً ، وأن الصمت يفسر بأنه إقرار بالذنب . فبعض الشخصيات تتكلم قليلاً وبعد فوات الأوان ، والبعض الآخر يتكلم كثيراً وبدون مناسبة : وهذا سبب المأساة .

بالرغم من غنى مقالة «الإنسان الراسيني» بالبصيرة النقدية ، فإنها تخلو من أي تفسير جديد لأعمال راسين ، وتفشل في إحداث تغيير جذري في مفهومنا التقليدي عنه . أما في مقالته «راسين على المسرح» فيهاجم المخرج فيلار لانه عالج المسرحية على أنها مسرحية نفسية ، ويقول «إن التأكيد على التفصيلات النفسية وعلى تلاوة النص ، يحمل في طياته بذوراً برجوازية ، مما يظهر المسرحية وكأنها مسرحية بسيكلوجية طبيعية على حساب العناصر الشعائرية المنبثقة فيها» .

لقد وصف بارث كتابه بأنه «لا يزيد عن كونه فرضية» . ولعله آخر شخص يرغب في أن يظهر بمظهر «الناقد الحصيف» أو المصيب . لذلك بإمكاننا أن نقول إن نقده مجموعة فرضيات مبتكرة ومثيرة .

٢ ـ

الأسطورة والشعر

١ ـ الأسطورة والنموذج البدئي . . . . كلينث بروكس
٢ ـ الأسطورة والشعائر في مسرحية . . . . «أوديب ملكاً» فرنسيس فرغسون
٣ ـ الملحمة والمسرحية . . . . جورج لوكاتش
٤ ـ الشعر بوصفه اتحاد الصنعة مع الرؤيا . . . . ويليام ويمسات وكلينث بروكس

الأسطورة والنموذج البدائي

كلينيث بروكس

كان من إحدى عواقب التطور الرمزي في الأدب أن ازداد الاحترام لرمزية الإنسان البدائي ، وبخاصة للأساطير والخرافات التي عبر بها عن نفسه بصورة مميزة . فإن العقل ـ كما يحاج كانت ـ مرآة سلبية تكتفي بأن تعيد العالم إلينا كما هو معكوس فيها ، لكنه قوة فاعلة تؤثر في الشكل ذاته الذي تتخذه الحقيقة الواقعية كما ندركها ، فعند ذلك لا تكون ترميزات الإنسان البدائي طفولية وسخيفة بالضرورة ، وإنما ذات أهمية خاصة ، وربما صنعت مساهمته في «الحقيقة» . وكما نعرف سابقاً ، فإن هردر ، «معاصر» كانت الأصغر سناً ، أقدم بشجاعة على اشتقاق اللغة من العملية الأسطورية وجعل السمة الخاصة بالشعر تستكن في واقعة أن الشعر يحفظ الصفة الديناميكية للأسطورة . إن علامة نابولي ، جيامباتستا فيكو ، قد وضع في كتابه «العلم الجديد» ، قبل هردر ، نظرية أن الأسطورة كانت نوعاً من اللغة الشعرية ، اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادراً عليها في مرحلة تطوره البدائي ، وهي ، مع ذلك ، ولكل ذلك ، لغة صحيحة لها مبدأها البنيوي ومنطقها الخاص .

يرى فيكو أن اللغة أول ما بدأت بالإيمان ، ثم تطورت عبر مراحل الأسطورة واللغة المجازية إلى لغة جلية منتظمة للمجتمعات الحديثة المتمدنة . ومع ذلك ، فإن كان فيكو قد كرم الشعر بأن اعتبره شكلاً من المعرفة ـ وجعله عند مؤرخ الأحقاب البدائية شكلاً من المعرفة لا يستغنى عنه ـ فإنه قد اعتبره معرفة دنيا تتجاوزها المدنية بتطورها .

لم يكن لفيكو تأثير كبير على مفكري عصره . وقد كتب رينيه ويليك أن «محاولات إثبات تأثيره في فرنسا وإنكلترا وألمانيا خلال القرن الثامن عشر ، بخاصة في علم الجمال ، قد باءت بالفشل»(١) . ومهما يكن من أمر ، فقد عاد فيكو في أيامنا ليمارس تأثيراً قوياً جداً . وقد أثبتت دراساتنا الحديثة للإنسان البدائي بعضاً من استبصارات فيكو ، وفرضت الإعتراف بمركزه على أنه رائد طليعي . وقد وجدت حتى بعض ملاحظاته التي كانت مثار خلاف ما يوازيها لدى نقاد هذه الأيام . فمثلاً ، إن كان فيكو قد عجز عن تمييز الشعر عن الأسطورة فإننا نجد نقاداً محدثين كريتشارد تشيس يصرون على أن الأسطورة هي الشعر الوحيد . وعلى كل فمن الممتع أن نشير الى أن أحد الفلاسفة المحدثين من أمثال كروتشه الذي أثر فيه فيكو مباشرة لم يبد إلا أقل الاهتمام بالتقديرات الأنتروبولوجية التي انغمس فيها هردر في القرن الثامن عشر ، والتي يعتبر فيها اليوم فيكو رائداً عظيماً . وعلى الرغم من اعتراف كروتشه بدينه للتجريبية التاريخية عند فيكو ، فقد طور كروتشه فلسفة مثالية عارمة .

فيلسوف هذه الأيام الذي دفع قدما الاعتناء بأصل اللغة والقوانين التي تحكم تطوير الشعائر والأساطير البدائية هو أرنست كاسيرر . وكتابه «فلسفة الأشكال الرمزية» (١٩٢٣ ـ ١٩٢٩) كانتي في تصنيفه العام ، وإن كان يجل هردر إجلالاً عظيماً ويدعوه «كوبرنيك التاريخ» . وعلى كل فهو يخالف هردر الذي قام باستنباط اللغة من الأسطورة ، بينما أصر كاسيرر على أن إحداهما لا تشتق من الأخرى . فعلينا أن نفكر باللغة والأسطورة بوصفهما «فرعين مختلفين من جذع

---

(١) «تاريخ النقد الحديث» ، الجزء الاول .

واحد»[1] يصدران عن دافع واحد للتشكيل الرمزي . يسمي كاسيرر هذا الدافع بأنه «تركيز وتصعيد التجربة الحسية البسيطة» . إن ربط كاسيرر للغة الأولية بالتجربة الإنفعالية الكثيفة مسألة ذات أهمية بالنسبة لمفهومه عن الشعر . وسوف نعود إليها . ولكن من المهم أولاً أن نلخص ما يبدو أن كاسيرر يقوله عن صلة اللغة بالحقيقة الواقعية .

بعض تعليقات كاسيرر تعد بالكثير . فهو يعتقد أن الرموز قد شكلتها حاجات الإنسان وأغراضه . فالرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة : إنه الحقيقة . ففي الرمز تكون المطابقة تامة بين الذات والموضوع :

. . . ففي محل «تعبير» دقيق بشكل كثير أو قليل ، نجد علاقة تطابق ، علاقة تلبس بين «الصورة» و «الموضوع» بين الإسم والشيء .

وفي الواقع ، يصر كاسيرر على أننا نزيف القضايا حين نصف الرمز بأنه «مكان التقاء» الذات والموضوع ، لان مفهوم الذات واللا ذات نفسه ينتمي إلى «تطوير متأخر» نسبياً للغة . ويظن كاسيرر أن الانسان البدائي لا يعرف مثل هذه الازدواجية . إن التمييز بين الذات المدركة والشيء المدرك يتطلب لتحقيقه تطوير طاقة التأمل والمنطق .

وكلنا يذكر تلهف كولريدج على اكتشاف منطقة يمحي فيها التمييز بين الكلمات والأشياء . غير أن كاسيرر يعلن أن تلك المنطقة موجودة بالفعل - فهي توجد في عالم العقلية المتوحشة . ففي عقل الانسان البدائي نجد أن الادراكات الحسية الاسطورية المترجرجة - أي «الآلهة الوقتية» التي تصدر عن تجارب المتوحش الأكثر حيوية - متوازية بواسطة الكلمات ، ومعطاة ثباتا نسبياً . فالكلمات لم تعد بديلاً . ويلاحظ كاسيرر : «غالبا ما يكون (إسم) الألوهية وليس الاله ذاته ، المصدر الفعلي للقدرة ، على ما يبدو» .

وفي الواقع يظل عند كاسيرر لتحديد الموقع والإسم أهمية قصوى إلى اليوم ؛ فالتجربة الإنسانية إذا افتقدت الإسم لا يمكن أن «تخزن وتثبت» . فمن خلال

---

(١) «اللغة والأسطورة» (نيويورك ، ١٩٤٦) ترجمتها إلى الإنكليزية سوزان لانغر .

تحديد الموقع الذي يزودنا به الإسم ، فقط ، تستطيع الطاقة النفسية أن تمر الى شيء يشبه الجوهر - هو مخزن المعنى الذي يمكن تأمله في مناسبات لاحقة ، ثم وصله وتنسيبه إلى مخزونات مماثلة للمعنى . إن القدرة على وضع مثل هذه الرموز واستعمالها هي التي تجعل الإنسان : الانسان حيوان صانع للرموز - الحيوان الوحيد في هذا النطاق[1] .

- ٢ -

ولكن ما أن يتطور التفكير المنطقي حتى تفقد اللغة شحنتها الإنفعالية ، تهن فيها صفة المحسوسية وتقارب حالة لغة العلم . العملية ، اجمالاً ، عملية تضوير : تتحول اللغة إلى «هيكل عظمي» . ومهما يكن من أمر ، تبقى عندئذ منطقة «تستعيد فيها اللغة ملاوة الحياة» ، حتى عند الإنسان المرهف الحديث . تلك هي منطقة «التعبير الفني» حيث أن الطاقة الأصلية الخالقة للغة ليست فقط «محفوظة» بل «متجددة» . ويكتب كاسيرر أن الشعر :

ليس بالصورة اللفظية الأسطورية للآلهة والشياطين ، ولا بالحقيقة المنطقية لحتميات وعلاقات مجردة . . . . إن عالم الشعر ليقف بمعزل عنهما كليهما ، بوصفه عالم إيهام ومساورة - ولكن في هذا النمط من الإيهام فقط تستطيع منطقة الشعور المحض أن تجد نطقها ، وتستطيع بها أن تبلغ كامل تحقيقها المحسوس .

«اللغة والاسطورة»

يبين كاسيرر بوضوح أن الشعور «المحض» الذي يعبر عنه الفن ليس مجرد الانفعالات الشخصية للشاعر . وهو يخبرنا بأن الشاعر الغنائي ليس «أبداً إنساناً ينهمك في عرض المشاعر» . ان منطقة الشعور المحض هذه لها ادعاؤها الخاص بالموضوعية . فما دمنا لا نستطيع أن نعرف الحقيقة الموضوعية إلا من خلال

---

(١) ولذا ، فبدلاً من تعريف الإنسان بأنه (حيوان عاقل) يجب تعريفه بأنه (حيوان رامز) . «مقالة في الإنسان» (نيوهافن ، ١٩٤٤) .

الأشكال الرمزية فإن الفن يؤلف أحد المنظورات التي نبصر بها الحقيقة الواقعية . ليس مجرد تسلية ، ولا مجرد انحراف ، ولا مجرد لعب . إنه كشف عن مظهر أصيل في حياتنا .

كيف لنا أن نعرف الفروق الطفيفة التي لا تحصى في مظهر الاشياء لولا أعمال كبار الرسامين والنحاتين ؟ والشعر ، كذلك ، كشف عن حياتنا الشخصية . إن الإمكانات اللا محدودة والتي ليس لدينا عنها سوى إحساس غامض غائم ، يضعها تحت النور الشاعر الغنائي ، والمسرحي ، والروائي . مثل هذا الفن ليس بأي معنى مجرد تزييف أو نسخ ، ولكنه اظهار أصيل لحياتنا الداخلية .

«مقالة في الإنسان»

يبدو أن كاسيرر يتصور الفن بمعنى ما على أنه عدل للعلم . فالفن يعطينا معرفة خاصة بحياتنا «الداخلية» كما يفترض بأن يعطينا العلم معرفة عن حياتنا «الخارجية» . فهو يختزن بعد الانفعال والاستجابة الانفعالية وبذلك يقوض الوهن والتجريد اللازمين للعلم . ويتمنى المرء لو أن كاسيرر كان أوضح نوعاً ما في مسألة صلة أحد نوعي اللغة بالآخر ، وبصورة خاصة فيما يتعلق بصلة الفن بالعلم . ومن المؤكد أن لديه فقرات هامة وموحية يقول فيها ان اللغة «تتحرك في منتصف مملكة بين (المحدود) و (اللا محدود) ،» وأن الجهد لتحقيق معالجة «محضة» فعلاً لاي من الوجود أو الذات سيقودنا بالضرورة خارج منطقة اللغة بأجمعها إلى «عالم الصمت» . ويحدثنا بأنه ما دمنا لا نستطيع أن نعرف الحقيقة إلا من خلال الأشكال الرمزية ، فإن السؤال : «ما هي الحقيقة الواقعية» بمعزل عن مثل هذه الأشكال يغدو غير وارد . ويقول في «اللغة والأسطورة» ، أن للسؤال الفلسفي الأساسي صلة «بالتحديد والتزويد المتبادلين» بين الأسطورة والفن والدين والعلم - أي صلة توسط العديد من تفسيرات الحقيقة الواقعية التي تقدمها أنواع متعددة من اللغة .

ولكن حين يجعل كاسيرر العلم «آخر خطوة في تطور الإنسان العقلي» وحين يصفه صراحة بأنه «أرفع ما بلغته الحضارة الإنسانية وأكثرها تشخيصا لها» فيبدو أنه يعطي العلم أسبقية على أنواع اللغة الأخرى . وعلى الرغم من انه يدافع عن موضوعية انواع اللغة الأخرى ، فإنه يترك الانطباع بأن العلم ـ بابعاده للعناصر الشخصية والانفعالية التي هي جزء هام ومكون للغات الأسطورة والدين والفن ـ يعطينا بالفعل جانباً أوسع وأعمق من بقية جوانب الحقيقة ؛ وبأن العلم ، على الرغم من مناقشة كاسيرر العامة ، يمتلك بمعنى ما وسيلة للوصول إلى الحقيقة الواقعية أرفع بكثير من وسيلة الفن . وعلى العموم ، يجب لذلك أن يتفق المرء مع رينيه ويليك الذي كتب :

على الرغم من أن كاسيرر يصف الشعر بأنه تجديد لشباب الطاقة الخالقة للكلمة . . فإنه يمحض العقل ولاءه إلى النهاية . فالحقيقة هي مجال «الإشارة المفهومية» ، والشعر ، مهما كان قيما ، هو «عالم الإيهام والمساورة» .

وكان ويلبور أوربان الذي يشارك كاسيرر في العديد من نظراته الأساسية ، حريصاً على استبعاد أي تضمين بأن الفن والدين يستعملان لغتين أكثر «بدائية» من لغتي العلم والفلسفة . فيشير في كتابه «اللغة والحقيقة الواقعية» بأن اللغات هذه كلها مقبولة عند الإنسان ، وعند الإنسان الحديث[1] وقد حرص على تقديم هذه اللغات لا بأنها فقط ذات معنى ، وإنما صحيحة . أي أن أوربان معني بأن ينسب إلى حقيقة واقعية واحدة خفية ما «تقوله» جميع أنواع اللغات . وطريقة أوربان في حل مشكلة كاسيرر في «التحديد والتزويد المتبادلين» هي أن يضع الميتافيزيقا بصفتها نظاماً خاصاً وظيفته تفسير ما يتوجب على كل من الفن والدين والعلم أن «يقول» عن الحقيقة الواقعية وأن يتوسط بين (بياناتها) المتنوعة .

إن أوربان ، بولاء شديد لمذهب الشكل الرمزي قد صرف النظر عن أي أمل بأننا نستطيع اكتشاف «(تجربة محضة) مفترضة بتجريدها من اللغة» . لكنه

---

(١) «اللغة والحقيقة الواقعية» (نيويورك ، ١٩٣٩) . وهو يرى بأن من المغالطة أن ننظر إلى الرمز الجمالي «على أنه مجرد مرحلة في ، أو بديل ناقص عن المعرفة العلمية والفلسفية» .

يظن أن هناك اقتراباً من حقيقة نهائية وحقيقة واقعية خلال فهم «الأشكال الرمزية للغة» وخلال صيرورتها «أكثر وعياً بالمبادىء التشكيلية المتجسدة في هذه التأليفات» . وأعمق ما لاقاه أورربان من صعاب هو اختراق «اللغة الرمزية» اختراقاً تاماً بينما يحترم حقيقة أنها رمزية . تظهر هذه الصعوبة خاصة في ملاحظاته على مشكلة الفن . فهو مثل كروتشه يؤمن أن القصيدة لا يمكن ابداً أن تترجم . فالرمز الفني ليس «مجرد بديل عن مفهوم» لكنه طريقة يدرك بها المضمون المثالي ويعبر عنه . ومع ذلك ، فان رغب المرء أن يربط ما يتوجب على الفن أن يخبرنا عن الحقيقة الواقعية مع ما يتوجب على العلم أو الدين أن يخبرانا به عن الحقيقة الواقعية ، فإن المرء يضطر بكل وضوح الى القيام بشيء من الترجمة :

من الواضح أننا تواجهنا معضلة . إذا كنا سنقوم بتفسير «معنى» الرمز فيجب أن نوسعه ، ويجب أن يتم هذا في جمل حرفية . ومن ناحية أخرى فإننا إن وسعناه بهذه الطريقة فقدنا «معنى» الرمز أو قيمته بصفته رمزاً . ويتراءى لي أن حل هذه المفارقة يكمن في نظرية دقيقة لتفسير الرمز . فالحل لا يتوفر في إحلال جمل حرفية محل جمل رمزية ، وبعبارة أخرى بإحلال حقيقة كليلة محل حقيقة رمزية ، وإنما بتعميق معنى الرمز واغنائه .

إن واقعة كون أوربان يغامر بمثل هذا الحل يلقي بعضاً من الضوء على مشكلتنا العامة . إن التلقائية [الاستقلال الذاتي : autonomy] التي يمنحها للشعر مذهب الأشكال الرمزية ترتفع قيمتها كثيراً إذا تركت تلك المنطقة المستقلة معزولة تماماً عن بقية المناطق المستقلة الأخرى مثل منطقة العلم . ومع ذلك فإن حل أوربان يصور صعوبات فعلية ، وقد اضطرت المسز سوزان لانغر ، احدى فلاسفة الشكل الرمزي ، إلى رفض قيام أوربان «بترجمة» الرموز الفنية ، على اعتبار أن هذا غير مرض أولاً ولا يتسق مع الوضع الفكري العام لأوربان .

- ٣ -

أول ما تظهر نظرة مسز لانغر إلى المشكلة في كتابها «الفلسفة في فتح جديد» (١٩٤٢) . والعنوان يوحي بشيء من الإثارة التي كتبت بها كتابها . فهي تعتبر أن مفهوم القلب الرمزي ، الذي تعترف بفضل خاص لكاسيرر فيه ، قد أوجد فتحاً جديداً في الفلسفة ، فتحاً تحولت إليه جميع الأسئلة الكبرى في عصرنا .

فهي تجادل بأن نهاية حقبة فلسفية إنما تأتي «مع استنفاد مفهوماتها المحفزة» . والآن «جفت مرة اخرى ينابيع التفكير الفلسفي» . ويمثل مبدأ القلب الرمزي نبعاً ثراً في أرضنا القاحلة ، كما يمثل قوة مخصبة تزودنا بحوافز ومشكلات جديدة . ومن الواضح أن الفعاليات في أيامنا تتنوع تنوعاً شديداً ، غير أن المنطق الرمزي وعلم النفس الفرويدي يكشفان أنهما في الواقع متلازمان ، خاصة إذا تأمل المرء أن كلاً منهما اكتشف بطريقتة الخاصة أهمية قوة الترميز هذه .

تتفق مسز لا نغر مع كاسيرر في أنها تعتبر الأسطورة «مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي ، وأول تجسيد للأفكار العامة» . فإذا آن الآوان وتطورت اللغة المنطقية انصرف المفهوم الأسطوري إلى حال سبيله . فالمدنية إذن تتحرك في مرحلة عقلية ، على الرغم من أن المسز لانغر تسلم بأنه حين «تستغل وتستنفد فسوف تتكون رؤية أخرى وأسطورة أخرى» . ومع ان المسز لانغر تربط الشعر والفنون عامة بالتفكير الأسطوري فإنها تلوح راغبة في التسليم بأن الفن مجرد مرحلة عابرة في تاريخ الإنسان العقلي : على العكس ، الفن «شكل رمزي جديد» قادر على أن يعيش جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم وجميع أشكال التفكير التي هي أعلى منه» . بطبيعة الحال فإن مسز لانغر في هذا المقام تقتفي بيان كاسيرر بأن الشعر يقدم إلينا «عالماً من الإيهام يستطيع فيه الشعور المحض أن ينطق» . أما في الفلسفة في فتح جديد» فقد اتخذت المؤلفة الموسيقى مثلاً لها. فهي تقول إن الموسيقى «أسطورتنا عن الحياة الداخلية - أسطورة فتية ، حية ، مليئة بالمعنى ، أوحى بها الهام متأخر فظلت في مرحلة «نموها النباتي» . وأما في «الشعور والشكل» (١٩٥٣) فإنها تطبق نظريتها في القلب الرمزي بالتفصيل على فنون أخرى .

لكل فن معنى ، أو بصورة أضبط ، شيء ندعوه «فحوى» . فللموسيقى

مثلاً شكل متسق يمثل حدساً بسيطاً أو مركباً لدى المؤلف . فهي تمتلك :

«فحوى» . وهذه الفحوى هي نمط الوجدان ـ نمط الحياة ذاتها كما نشعر بها فنعرفها مباشرة . لذلك يجوز أن نسمي مغزى الموسيقى «فحواها الحيوي» بدلاً من «معناها» فلا نستعمل كلمة «حيوي» كمصطلح غامض للثناء ، بل كصفة محددة تقصر تقبل «الفحوى» على دينامية تجربة الذات[1] .

إن للمزهرية ، واللوحة ، وحتى لتصميم مجرد ، فحواه ، ونحن لا نعطى مشاعر فعلية بل «أفكار عن المشاعر» ، ومن ظلال الفن نتحقق ونعرف «حياة الوجدان» .

وبما أن حياة الشعور تيار من التوترات والقرارات ، وبما أن أنماط كل التوترات الحيوية أنماط عضوية ، فإن أي عمل فني لا بد أن يكون في جوهره عضوياً . غير أن مسز لانغر تحذرنا بألا نخلط هذا التوهم عن حياة الشعور بأي شيء فج مثل التصوير المباشر الحرفي للمشاعر . وفي الواقع ، بما أن الفنان لا يعطينا نسخة مباشرة عن مشاعره ، فهو لا يحتاج إلى أن يخبر في الحياة الواقعية المشاعر التي يعبر عنها فنه[2] . بل إنه عند وضع العمل الفني قد يكشف مشاعر جديدة ممكنة . «إذ مع أن العمل الفني يكشف ملامح الذات ، فإنه هو نفسه موضوعي ، وهدفه موضعة حياة الشعور» .

إن مركز المسز لانغر حساس على وجه العموم وعرضها للنظرة الرمزية إلى الفن على درجة عالية من الارهاف .

وابلغ ثناء تزجيه إلى القصيدة هو أنها يجب أن تكون «معبرة كلياً» ؛ وفي الواقع فإن مركزها النقدي لا يسمح لها بأن تقدم المزيد من الإطراء . تتكشف هـذه الواقعة بوضوح في التحليلات المفصلة للقصائد التي تقدمها في «الشكل والشعور» . وهي أكثر ما تكون اقناعاً حين تكتب عن غنائيات قصيرة ، وليس

---

(١) «Sentiment» و Sentience الوعي الأول «المورد ١٩٧٢» وبالعربية «وجد في نفسه ، وجداناً» . وكنا استعملنا المصطلح في الجزء الثالث «الشعر الوجدانى» .

(٢) خبر هنا بمعنى مارس وهو المعنى الأساسي للثلاثي المجرد

عن قصائد أكثر تعقيداً . فهي ممتازة تماماً حين تناقش قصيدة غنائية بسيطة مثل «الأخضر المرجع للصوت» لبليك ، فتأخذها على أنها رمز «لحياة عاشها صاحبها تماماً» ، وتكتب أن الشكل الفني «عضوي تماماً ، ولذلك فهو قادر على أن يسلسل الإيقاعات الحيوية العظمى والأصداء الإنفعالية الثانوية العالية والخانقة» .

غير أن ملاحظاتها عن قصيدة وردزورث «أنشودة صميمية» تشي ببعض الارتباك الذي تتعرض له أمام قصيدة أكثر تعقيداً . وهي تشير بشكل ملائم إلى أن هذه القصيدة «الفلسفية» ليست على جانب كبير من التفلسف . فالشاعر لم يستطع أن «يحصن مركزه ويدافع عنه» . ومن الواضح أنه لا يؤمن حقا بمذهب أفلاطون في الحياة السابقة ، وهو المذهب الذي تلتزم به القصيدة . والبنية المنطقية «للتفكير سائبة حقاً» . وما تعبر عنه القصيدة هو :

في جوهره تجربة حيازة فكرة عظيمة [كفكرة التذكر الذي يرجع إلى ما قبل الحياة] ،والإثارة التي تحدثها ، والفزع ، ومسحة القداسة التي تضفيها على الطفولة ، وتفسير تزايد التفاهة في الحياة التالية ، ثم تقبل الاستبصار بروح محايدة .

تعبر القصيدة عما نشعر به تجاه فكرة عظيمة كهذه . ولكن ماذا عن العظمة ؟ فإن تبدت الفكرة للقارىء تافهة ، ألا يؤثر ذلك فيه ؟ يمكن للمسز لانغر أن تحاج بأن المطلوب أمران :

الأول ، وهو ما ذكرته فعلا ، لا بد أن الفكرة تبدت عظيمة للشاعر .

والثاني ، وهو ما تتضمنه نظريتها العامة عن الفن ، هو أن الشاعر يجب أن يكون على جانب عظيم من الكفاءة ليجعل الفكرة تبدو لنا عظيمة ؛ أي أن في وسع مسز لانغر أن تحاج بأن اخفاق الشاعر هو اخفاق في التعبير فقط . لكن الطبيعة الدائرية لمثل هذه المحاجة لا تحتاج إلى توضيح . فالقصيدة عظيمة عند القارىء الذي تبدو له الفكرة عظيمة ـ أي التجربة في القصيدة .

تعرب المسز لانغر عن شيء من عدم الرضى عن القصائد «الأصفى» لإيليوت ، كما أنها لا تطيق بعض أساليبه الأدبية ، وبخاصة استعماله للتوريات . واشارتها الى «حنين ايليوت اليائس إلى حضارة ممحوة» تجعل المرء يتساءل إن كان

لعدم رضاها علاقة بصنعاته الأدبية فقط أم يمتد إلى أفكار ايليوت التي قد تبدو لها غير صحيحة ولا هامة ولو أنها كانت في نظر الشاعر غير ذلك . ومع ذلك فقد يتساءل المرء ، في حدود نظريتها العامة ، إن كانت مخولة لأن تقول اكثر من أن قصائد اليوت غير معبرة أحياناً . ذلك أنها في «الشعور والشكل» توجه ملاحظات كهذه : «ليست المواد في القصيدة حسنة ولا رديئة ، ولا قوية ولا ضعيفة» ؛ «لا يهم من أين تأتي الفكرة ، المهم هو الإثارة التي تسببها ، وأهميتها عند الشاعر» ؛ «في الشعر ، لا بأس باستعمال الفكرة الخلقية المتقدة ، بشرط أن تستعمل الفكرة الخلقية لأغراض شعرية» .

أما من الناحية السلبية فإن تقديم المسز لانغر لمذهب الشكل الرمزي تقديم معجب . فهي تحذرنا تحذيراً مقنعاً بألا نفرض على القصيدة مفهوماتنا المسبقة ، وألا نستخرج من السياق «بيانات» قد تكون غائصة في القصيدة ، وألا نطالبها أن تكون وثيقة سياسية أو فلسفية تستجيب لآرائنا السياسية أو الفلسفية . ولكن مذهب الشكل الرمزي ، بوصفه «رداً آخر على العلم» ، حتى بالشكل الذي طورته عليه المسز لانغر ، يخاطر بأن يدعي الكثير جداً والقليل جداً في وقت واحد .

فهو يخاطر بادعاء القليل حين يشدد على أن «حياة الوجدان» هي النمط الجوهري للشعر . أن المسز لانغر أشد أرهافاً من ماكس ايستمان مثلاً . فهي تحرص على التفريق بين نمط الشعور كما يتسلسل في القصيدة وتدفق انفعالات الشاعر ؛ وتتجنب فكرة أن الشاعر ببساطة يعكس تجربته الذاتية . ولكن لدى التمحيص الدقيق لا نجد إلا فرقاً دقيقاً بين عرضها لما يعبر عنه الشعر وعرض ايستمان . فهو يرى أن :

جورج ميريدث قرض الشعر من العواطف السعيدة في «حب في الوادي» ومن الألم التعيس في «الحب الحديث» ، وعلى الرغم من أنه كان رفيع الثقافة لم يكن لديه ما يقوله لنا عن أي منهما مما يمكث في ذاكرتنا ، ما خلا أنهما حدثا .

وفي الوقت ذاته فإن مذهب الشكل الرمزي يجازف بادعاء الكثير . وهذه المجازفة قائمة حتى في معالجة المسز لانغر وليست في أية معالجة أخرى واضحة

الغلو يقوم بها أمثال أمرسون وويتهان . وتجادل مسز لانغر بأن «فكرة ورد زوورث العظيمة» ربما كانت مطلوبة فقط لتولد الإنفعال من أجل قصيدة وردزوورث ، كما تطلب ذرة الرمل في الصدفة لتولد لؤلؤة . غير أن قدرة الفكرة على إثارة فزع الشاعر لا تفترق بسهولة عن قدرتها على إبراز فزع القارىء : فالإفتراض بأن الشاعر يستطيع أن يجيد في «أية» فكرة يستحسنها يستنتج منه أن الفكرة ليست بذات أهمية على الإطلاق . ـ أو الإفتراض ـ وهو مشابه للسابق ـ بأن الشاعر إله من نوع ما ، قادر على أن يصنع معانيه من خرقة بالية . وفي كلتا الحالتين تعود إلى احادية أمرسون الرمزية . فإذا كانت المسز لانغر تتجنب هذا النوع من الأحدية ، وهي اجمالاً تتجنبها ، فلأنها أثناء الممارسة تستعمل معايير دلالية ربما أكثر مما تشعر ، وأكثر مما تسمح لها به نظريتها .

ـ ٤ ـ

على الرغم من أن كلاً من كاسيرر ومسز لانغر شديد الاهتمام ـ كما رأينا ـ في صلة الشعر بالأسطورة ، وعلى الرغم من أن كلاً منهما يعتمد على الأسطورة لإيضاح نظرية الشكل الرمزي ، فهما حريصان إلى حد الوسواس على تمييز الاسطورة عن الشعر . فمسز لانغر تكتب مثلاً «الأسطورة والخرافة وحكايات الجان ليست أدباً في ذاتها ، وليست فناً على الإطلاق ، بل هي أضغاث ؛ وعلى كل فهي في حد ذاتها مادة طبيعية للفن» . غير أن العديد من نقاد عصرنا قد تمسكوا بمزيد من الجرأة (ولنقل بوسوسة أقل) بالرابطة بين الأسطورة والأدب على اعتبار أنها تزودنا بمفتاح جديد للنقد الادبي .

إذا أردنا أن نناقش نقاد «الأسطورة» هؤلاء ، وجدنا أنهم أكثر إلماماً بعلم النفس من الفلسفة . كما أنهم تأثروا بشدة بالدراسات الأنثرو بولوجية التي ظهرت في الخمسين عاما الماضية . وقد شدهوا كثيراً باكتشاف ـ أو أعادة اكتشاف ـ أن الاسطورة والشعيرة والشعر توجد في بدايات كل حضارة . وقد حاجوا بإقناع أن الحالة الإنسانية النوعية قد بدأت بهذه الأشكال من التعبير الإنساني ، وتطورت

تلك الحالة بتأثير هذه الأشكال . ولعل نقاد الاسطورة المحدثين قد تأثروا أكثر من ذلك بما تبين من أن الإنسان البدائي ما زال كامناً في كل منا ، وأن مواطن القرن العشرين الذي يذهب طائعاً الى عمله في سيارته كل صباح ، ويعقد صفقات بالهاتف مع مؤسسة تبعد عنه ثلاثة آلاف ميل ، ثم يهيء نفسه للنوم بمشاهدة التسليات التي تنقلها إلى غرفة جلوسه صناعة الكترونية ، يعيد في أحلامه كل ليلة خلق الرموز الاولية لاسطورة قديمة . فاذا نظرنا في هذه الحدود بدا أن الأسطورة تقدم للشعر حرماً لا ينتهك يعصمه من غزوات عدوه العلم .

توحي الأسطورة بوسائل جديدة ندرس بها «قوانين المخيلة» . والمسز لانغر نفسها راغبة في الموافقة على أنه ، ما دامت هذه القوانين هي «بالفعل مجرد وسيلة للترميز» فإن دراستها المنهجية قد بدأت على يدي فرويد . إن النقاد الذين يأملون أن يجدوا في الأسطورة مفتاحاً للابداع الفني استفادوا كثيراً من عدد الخصائص التي يتقاسمها الشعر مع الحلم . فالعملية التي يسميها فرويد «عمل الحلم» تظهر تشابهات مفزعة مع «عمل الشعر» . فنجد في كليهما «التكثيف» (ضم صور متعددة في صورة واحدة) و «الإزاحة» (يصب في عنصر غير واضح الأهمية المغزى الكامن في الكل) و «المبالغة في التعيين» (عدة مغاز مختلفة تماماً تركز على عنصر واحد بحيث يحمل أكثر من معنى) . وفي كل من الشعر والحلم نجد أن مجرد تجاور الصور يسود ويعلو على العلاقات المنطقية غالباً . وقد اعتبر فرويد ، ومعه من علماء النفس كارل يونغ ، وعلماء الإنسان المتخصصون في الحضارة بعامة ، أنهم وضعوا مؤشرات إيجابية متخصصة لدراسة الشعر . إن بعض النقاد المتأخرين ، وبدافع أمثال هذه الدراسات ، قد كتبوا بانفعال رجال أبصروا فجأة عالماً جديداً كاملاً .

أما عند نورثروب فراي فيشير الاكتشاف إلى إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حقيقي لأول مرة . ويحاج فراي بأن ما من علم حق يستطيع أن يقنع بالوقوف عند التحليل البنيوي للموضوع الذي يعالجه . ليس الشاعر سوى «سبب كاف» لإنشاء القصيدة ، أما القصيدة التي تمتلك الشكل ، فلها سبب شكلي يجب

البحث عنه . ولدى البحث يجد فراي أن هذا السبب الشكلي هو النموذج البدئي[1] .

إن ما يدعوه فراي «مجمل» تاريخ الأدب يتحرك من البدائي إلى المصقول ، لذلك يلمح فراي إمكانية النظر إلى الأدب على أنه «تركيب مجموعة بسيطة نسبياً من الصيغ التي يمكن دراستها في الثقافة البدائية» . على ضوء هذه الإمكانية يغدو البحث عن النماذج البدئية نوعاً من «علم الإنسان المتخصص في الأدب ، ويعنى بالطريقة التي يستمدبها الأدب معلوماته من المقولات السابقة على الأدب مثل الشعيرة والأسطورة والحكاية الشعبية» . ولما كان البحث في الأسطورة مركزه الشعيرة والأسطورة وبالتالي الأدب ـ فإن كل الأجناس الأدبية قد تصدر عنه . فتصدر مجموعات تصنف تحت الفصول الأربعة . ومجموعة الربيع توضح ما يفكر فيه فراي :

الفجر والربيع وطور الولادة . أساطير ولادة البطل ، والبعث والنشور ، والخليقة ، . . . أساطير هزيمة قوى الظلام ، الشتاء والموت ، الشخصيات التابعة : الأب والأم . النموذج البدئي للرومانس ومعظم الشعر البطولي والعاطفي .

لا يكتفي فراي بتصور النقد وقد أخذ مكانه «وسط العلوم الاجتماعية الأخرى» بل لديه اقتراحات لتنفيذ ذلك عبر ما يبلغ الى كونه تقنية في خط انتاج منظم . واختصاصيو الادب الذين يتعاملون مع النص موضع البحث مرتبون كما يلي : أولاً المحقق («ليجلو لنا النص») ، ثم البلاغي وعالم اللغة ، عالم النفس المتخصص في الأدب ، المؤرخ الاجتماعي للادب ، الفيلسوف ومؤرخ الأفكار ، وأخيراً في نهاية الخط عالم الإنسان المتخصص في الأدب . ويشير فراي باستمرار إلى العمل الفني على أنه «انتاج» ، بضاعة عضوية يمكن خزنها وتصنيفها وترتيبها ـ

---

(١) يعني النموذج البدئي ، والمصطلح ليونغ ، الصورة الأولية ، وجزءاً من اللاشعور الجمعي ، الراسب النفسي لتجارب لا تحصى من نوع واحد ، وبالتالي جزءاً من نمط استجابة موروث في العرق .

وهي فكرة تؤيدها الطريقة التي اختار بها فراي أن يوحي كيف تأتي القصيدة إلى الوجود :

إن حقيقة التنقيح ممكن ، وإن الشاعر يضع التغييرات لا لأنه يريدها أفضل بل لأنها أفضل بالفعل ، تعني أن القصائد مثل الشعراء ، تولد ولا تصنع . ومهمة الشاعر أن يستلم القصيدة دون أن يمسها الأذى بقدر الامكان ، فإن كانت القصيدة حيّة ، فسوف تستعجل ، الشاعر ، للخلاص منه ، وتصرخ لأن تقطع أواصرها من تداعياته وذكرياته الخاصة ، ومن رغبته في التعبير عن نفسه ، ومن كل حبال السرة وأقنية التغذية المتعلقة بذاته ، إن الناقد يتقدم حين ينصرف الشاعر . . .

في هذه المماثلة الحية يتبين أن القصيدة وليد ، والشاعر أم ، والناقد قابلة وممرضة يربط الأحزمة ، ويخبر الأم أن كان الوليد ذكراً أو أنثى ، ثم يغسله ليقدمه إلى العالم الخارجي . ومع ذلك فإن مماثلة فراي تخفق في تغطية ما يجب أن يكون في النهاية أحرج سؤال عما إذا كانت القصيدة ما زالت في حالة ولادة وهمود أم أنها حية . وقد تعرض لهذا السؤال بشكل عابر في جملته الحذرة «فإن كانت القصيدة حية» . وبمعنى من المعاني كان هذا هو السؤال الرئيسي الذي توجب على النقد أن يعنّي : هل القصيدة «حية» أم أنها مجرد وثيقة ، متخشبة ، ميتة ، عديمة الحياة ، مجرد «عرض» ، دون مزايا أدبية ؟ إن الناقد ـ القابلة عند فراي الذي لم يعهد إليه بأي من الادوار الموزعة على محقق النص ومؤرخ الافكار أو حتى عالم الانسان المتخصص في الأدب ، يستطيع أن يجيب على هذا السؤال ، غير أنه في العديد من الأدوار التي أوكلها إليه فراي ليس مضطراً إلى الإجابة عن ذلك السؤال . إن «الوثيقة» الهامدة والعديمة القيمة ستخضع للنوع ذاته من التصنيف الذي وضعه فراي ، مثلما تخضع القصيدة الجيدة . والوعد بأن النقد سيأخذ بمثل هذا الوسائل محله وسط العلوم الاجتماعية الاخرى يبرر الضغط على السؤال الذي أوحته مماثلة فراي . لأن النقد حين يصبح علماً اجتماعياً ، سيكون من نتائج وضعه الجديد الاقتصاد في وضع التقييمات وارجاع الأحكام المعيارية . وبالاختصار ، هل الهدف جعل النقد وصفياً محضاً ، وعلماً اجتماعياً متحرراً من إحكام القيمة : إن

هذا بكل بساطة تنويع جديد على النزعة التاريخية القديمة .

في الوضع الذي طوره ريتشارد تشيس في كتابه «البحث عن الأسطورة» (١٩٤٩) نجد أن مصطلح «أسطورة» بكل وضوح هو مصطلح قيمة . فالقصيدة التي ترتعش بالحياة «أسطورية» والعكس صحيح ، لأن تشيس يطابق بين الشعر والأسطورة بشكل نهائي . وهو يكتب «الأسطورة فن فقط» . وصفة «فقط» في هذا السياق غريبة ، إذ يود المرء أن يتساءل إن كان تشيس يحاول أن يعري الأسطورة على اعتبار أن لها وشائج وثيقة بالدين ، أم أنه يسعى إلى تعضيد الفن بالإيحاء بأن الوظيفة الهامة المعزوة للأسطورة في الحضارات الماضية ما تزال متاحة بالفعل للمدنية العلمية من خلال الفن . تبين قراءة كتاب تشيس أنه يقصد إلى شيء من كلا المعنيين .

فهو يحاج بأن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجات الإنسانية نفسها ، ويمثلان نوعا واحداً من البنية الرمزية ، وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعاً واحداً من الرهبة والدهشة السحرية ، وينجزان الوظيفة التطهيرية ذاتها . وعلى كل فإن الجملة الأخيرة تخطىء الهدف جداً . فتشيس هنا يضع مكان استعارة أرسطو في التطهير استعارة من صنعه لها علاقة بتدجين الحيوانات . ويقول تشيس بأننا ، سواء شئنا أم أبينا ، خلقنا اوصياء على «طاقات عظيمة غير إنسانية كانت ذات يوم حبيسة ومدجنة بفضل أجهزة الدين المسيحي» . هذا القفص الذي كان يحبسها قد انكسر فأفلتت الوحوش وهي الآن تختبىء في أعماق اللاشعور البشري . إن الأشباح التي تسكن بطل قصة هنري جيمس «الوحوش في الدغل» :

مفزعة وهدامة ، فقط لأن ضحاياها لا يتصورونها تصوراً صحيحاً . . . فيجب أن نتصرف مع «الوحش» كما فعل جيمس نفسه : نطارده من الدغل بحيث يمكن اقتناصه في نسيج التجربة الجمالية لكي يمتثل لارادتنا .

ومن الواضح أن الفنان هو كلب الصيد الذي يطارد الوحش من الغابة ، وفنه هو القفص الذي يحبس فيه الحيوان عند اقتناصه ، ويمكن الافتراض أيضاً بأن الفن هو الكرسي والسوط اللذين يستعملهما الفنان مروض الأسود ليقسر الوحش

على أن يقف على رأس النصب ثم يجلس بهدوء ، مطيعاً لإرادة مروضه . غير أن تعقيدات صورة تشيس لا يجوز أن تبهم على الإطلاق الوظيفة التي يعزوها للشعر ، وهي في جوهرها الوظيفة التي يعزوها ماثيو ارنولد للفن . فقوة الفن هي في أنه لا يعتمد على العقيدة ، ولذلك يتمكن من البقاء بعد انهيارها . فإن كانت الأسطورة في سالف الزمان قد دجنت القوى الهدامة في الإنسان ، وإن كانت الأسطورة فناً فقط ، فينبغي إذن على الفن أن يقدر على تدجينها فينا الآن .

إن الموازاة مع أرنولد تخطر للمرء بسبب عداء تشيس لأي اقتراح بأن الأسطورة في أصلها تنطوي على الإيمان . وهنا بطبيعة الحال يقترب تشيس من التخالف مع فلاسفة الشكل الرمزي من أمثال كاسيرر ولانغر ممن يصرون بشدة ، كما رأينا ، على أن «المخيلة الاسطورية الحقة تنطوي دائماً على فعل ايمان»[1] . وقد كتب ريتشاردز مرة عن «الأرض الخراب» بأن اليوت قد فصل فصلاً كاملاً بين الشعر والإيمان . وان كان ايليوت قد أنكر هذا . ويبدو أن تشيس يقول هنا بأنه لم توجد قط أية صلة فعالة بين الإيمان والأسطورة (الشعر) . الادعاء يائس بشكل يحتاج الى بطل كي يجرؤ على ادعائه . ومع ذلك فمن السهل أن نرى لماذا اضطر تشيس إلى الإصرار عليه . فإن تبينت جودته شكل جواباً عن سؤال تلقيه اليوم أصوات متعددة ، وهو : كيف للإنسان الحديث أن يستفيد من القوة الكامنة في الأسطورة إن كان لا يستطيع أي مثقف محترم أن يؤمن فعلاً بالأسطورة فنا فقط فقد كسب الرهان .

أما عند لسلي فيدلر فإن المنظور الجديد الذي تقدمه الأسطورة الآن يعود بنا رأساً إلى دراسة الرسالة ومن ثم السيرة[2] . ورد فعل فيدلر عنيف ضد «الشكليين» المتأخرين واتجاهاتهم في النقد : «الفن غير الشخصي» ، دراسة القصيدة وليس ملابساتها ، فهو يرغب في أن يؤكد من جديد على أهمية شخصية الشاعر ، وقبوله

---

(١) «مقالة في الإنسان» لكاسيرر .

(٢) «النموذج البدئي والتوقيع» (مجلة سيواني ، ربيع ١٩٥٢) .

ملاحظة : «البدئي» بفتح الباء نسبة إلى البدء كما هو فحوى المصطلح (المترجم) .

«لمقاصد» الشاعر ، ومن السهل أن نعرف السبب : إن النظريات التي يهاجمها تميل إلى أن تقلل من التفريق القديم بين الشكل الادبي ومضمونه . في حين أن فيدلر منهمك في اعادة التأكيد على ازدواجية كاملة . لأن مواد النماذج البدئية هي بالفعل مادة شعرية ممتازة ومتنكرة . وهو يحاج بأن أية قصيدة عظيمة لا بد أن تقبل الإرجاع إلى هذا المضمون الشعري الخاص .

وفي الوقت ذاته فإن دراسة استجابة الشاعر ـ من الطريقة التي يعبر بها ، وبالتعبير ، «يختم بتوقيعه الشخصي» على النموذج البدئي ـ تجبر الناقد على أن يضع في حسابه سيرة الشاعر . ذلك أن فيدلر لا يتصور القصيدة على أنها موضوع يجب أن يعرف ، بل هي مفتاح إلى حادثة في نفسية الشاعر ، ونفس الشاعر هي المنطقة التي يغدو فيها الشكل والمضمون شيئاً واحداً . والعمل الشعري ذاته طارىء بالنسبة لهذه العملية الهامة :

في الفعل كما في الكلمة ، يعد الشاعر نفسه صانعا وقناعا ، طبقاً لبعض الأساطير المعاصرة للفنان . كما نعرف جميعاً في أيامنا ، من الممكن أن تكون كاتباً دون أن تكون كتبت أي شيء !

لقد قطع الأدب شوطاً طويلاً منذ أيام توماس غراي و«ميلتون الابكم الحقير» . فقد يكون شعراؤنا معقودي اللسان ، أو أكثر انشغالاً بصراعاتهم النفسية من أن يتوقفوا ويسطروا على الورق أي شيء ، فإن هذا قد يجعل مركزهم في خطر كشعراء حقيقيين . ولكن فيدلر بطبيعة الحال يتوقع منهم قياساً أن يضعوا أنفسهم على الورق ، إذ عند ذلك تغدو الفوائد العلاجية لعملية الموضعة الشعرية مقبولة اجتماعياً :

في قناع حياة الشاعر والأقنعة المتضاعفة لعمله ، يعبر الشاعر للمجتمع كله عن المعنى الشعائري لنفوس أفراده المفككة . إن الفنان لا يمضي في سبيله «ليعيد خلق وعي عرقه» ، ولكن ليسترد لا شعور هذا العرق . فنحن لا نستطيع أن نعود إلى الجنة الأولى للنماذج البدئية التي لم تسقط ، ولكن في وسعنا أن نسلم أنفسنا للاحلام والصور التي تعني فردوساً مستعاداً .

ويكتب فيدلر في المقالة ذاتها إن الشاعر قادر على أن يعود بنا «إلى صميم

لا شعوره ، حيث يتوحد معنا كلنا في حضرة آلهتنا القديمة ، وأبطال الحكايات الذين نظن أننا لم نعد نؤمن بهم» . ولكن لا يهم ماذا «نظن» في هذه المناسبات ، المهم هل نؤمن أم لا ؟ ذلك هو السؤال الذي يود بعض القراء أن يطرحوه . فإذا لمسنا الخشب ، فهل ندفع أنفسنا بالفعل إلى الإيمان بما «لم نعد نؤمن به» ؟ يعرف المرء أن الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة ، ولكن لا بد من مواجهته أحياناً .

ـ ٥ ـ

السؤال الذي يدور كثيراً على لسان فيدلر ونقاد الأسطورة بعامة يمكن أن يطرح بالشكل التالي : هل وجدوا في دراساتهم للأسطورة ولبسيكولوجية الاحلام دليلاً مسلماً به الى تفسير القصائد ؟ إنهم يكتبون بحماسة من وجد مثل هذا الدليل . ومع ذلك فان دعاواهم قليلة التماسك وفي بعض النقاط متناقضة .

كذلك فإن محاولة تطبيق نظرية فرويد على الشعر تواجه مثل هذه المشكلة : وقد أشارت مسز لانغر إلى الضعف العجيب في نظرية فرويد حين تطبق على الشعريات هو أنها تميل إلى «أن تضع الفن الجيد والرديء في كفة واحدة ، جاعلة كل الفن يقوم بوظيفة التعبير الطبيعي عن النفس مثل الحلم وتكوين الاعتقاد» .

طبعاً من الممكن المحاجة بأن أحد الشعراء يستعمل الأسطورة استعمالاً أكثر «فنية» أو «أكثر قوة» من شاعر آخر ، إن المرء قد يحاج بأن بعض الأساطير أكثر قوة أو أكثر مغزى من أساطير أخرى ، ولذلك تنتج قصائد أعظم . ولكن الأخذ بأي من هذين الرأيين قد يبدو اعادة للمشكلات النقدية القديمة بكامل قوتها . إذ أن محاولتنا لإظهار أن القصيدة (أ) تستعمل الأسطورة (س) استعمالاً فنياً في حين أن القصيدة (ب) لا تفعل ، يثير ما دعاه فراي «مشكلة البلاغة» . وكذلك الشأن في مناقشتنا أن الأسطورة (س) أكثر مغزى (ولذلك تصلح لقصيدة أعظم) من الأسطورة (ي) . فاعتبارات من هذا النوع توحي بأن نقد «الأسطورة والنماذج البدئية» ، مهما كانت إسهاماته الاخرى ، لا يقدم وسيلة لتطويق المشكلات الأساسية في النقد التقليدي .

عند التمعن في بعض نقد الأسطورة المتأخر ، رأينا كيف تتعدد تأكيداته : فراي يسألنا أن نعزو للقصيدة «حياة هائلة خاصة بها» ، أما فدلر من الجهة الأخرى فيرى أن القصيدة هامة كحدث في حياة الشاعر ، ولدينا عناية تشيس بالجمهور في تأكيداته العلاجية . غير أن الاستعمال الادبي لدراسة الأساطير «يمكن» أن يتركز باصرار على البنية الشعرية ذاتها . وكتاب مودبودكين «نماذج بدئية من الشعر» (أوكسفورد ، ١٩٣٤) توضيح ممتاز لهذه الإمكانية . وأنماط نماذجها البدئية صور أولية تتردد في شعر الماضي والحاضر على السواء . فهي صور تمثل الكهف الغامض ، والجوال المتشرد الذي يحس بالذنب ، والنافورة ، والقمح المدفون ، وغير ذلك . وهي تنتقي فقرات معينة من القصيدة تناقشها من وجهة نظرها هي دائماً . وهي تملأ بتعليقاتها الحساسة على قصائد معينة كل التضمينات ، في أغلب الأحيان ، وتجري المقارنات بين الرموز في القصيدة والرموز كما وردت في الحياة القبلية والدينية ، وتستعمل بشكل عام المعطيات الخاصة بعلم النفس والديانة المقارنة بالطريقة ذاتها التي تستفيد بها من حقول المعرفة الأخرى . مثل هذا العمل له أهمية دائمة ، لكنه قل أن يستثير وسائل ثورية ـ كما أن الآنسة بودكين لا تعتبره ثورياً . ومفهومها عن النماذج البدئية يتضمن الصور التي تنطوي على مغزى كوني ـ الصور راسخة رسوخاً عميقاً في النفس البشرية ـ والتي أعطت الكثير من مغزاها في الماضي لكل من الشاعر والقارىء . أما ما تبقى من علم النفس الحديث. فلا يزيد عن توضيح ما كان قد أحسه القارىء القديم بحدسه .

يجب أن نقدر بكامل مواردنا العقلية ، إذا كان لتقديرنا أن يكون صحيحاً . فإذا وجدنا مثلاً عناصر معينة في التجربة جعلتها تعليمات فرويد واضحة بشكل مجدد ، فإن معرفتنا الجديدة ستدخل في تقديرنا لعطيل أو هاملت ، ولو أن هذه المعرفة لم تكن موجودة في تفكير شكسبير أو الجمهور الذي كتب له .

إذ لم يعد المرء أن يقيد ، في حدود مقاصد الكاتب ، التفاعلات المتبادلة مع عقول جديدة لمسرحية أو قصيدة تعيش قروناً بعد وفاة صاحبها ، أكثر مما يستطيع

أحدهم أن يقصر في حدود فهم الوالدين علاقات طفلهما الذي ينطلق من جسديهما ليعيش حياته الخاصة في هذا العالم .

وهكذا فإن الآنسة بودكين بعد أن ترفض السماح لمقاصد الكاتب بأن تتحكم في معنى العمل ، تعترف بإمكانية نمو معنى في العناصر المكونة للعمل ومن ثم بامكان التطوير في معنى العمل ذاته . ولكنها بعيدة كل البعد عن الإيحاء بأن النقد الجديد «للنماذج البدئية» سيخلف الآن النقد كما عرفناه . ويمكن اعتبار معرفة النماذج البدئية تحصيلاً لمواد فنية جديدة أو إغناء فنية قديمة : فهو يشكل توسيعاً للموارد المتاحة للشاعر والقارىء لكنه ليس منهجاً جديداً للتنظيم أو التفسير .

- ٦ -

بينت التلميحات السابقة في هذا الفصل أن نقد «الأسطورة» الجديد يدين لكارل يونغ أكثر مما يدين لأي رجل آخر . لذلك قد يكون من المهم أن نتفحص آراءه في صلة دراسة الأسطورة بالنقد الأدبي . لا جدال في الدور الخطير الذي يخلعه يونغ على الأسطورة . أحد جوانب الخطورة التي يأخذ بها وظيفة الأسطورة في حياتنا النفسية يتجلى في إصراره على أن المرء يجب أن يميز ببالغ الدقة بين الأساطير وحتى بين الأحلام . لم يتحدث يونغ عن المرء يحلم «بمهارة» أو «بفصاحة» لكنه أكد أن المرء يستطيع في بعض المناسبات ان يحلم حلماً «ذا مغزى» وكتب أنه مضطر إلى الإقرار «بأن العقل اللاواعي قادر في بعض الأحيان على أن يأخذ لنفسه من الذكاء والهدفية ما هو أرفع من البصيرة الفعلية «الواعية»»[1] . مضامين هذا البيان واسعة . فإذا لم تكن فعالية اللاشعور في الحلم والأسطورة مجرد عرض من أعراض الاختلال النفسي ، بل كانت «في بعض الأحيان» على الأقل تنظيماً ذكياً وهادفاً ، فإن كل الأحلام والأساطير ليست متماثلة . فمن الواضح أن بعضها أكثر

---

(١) «علم النفس والدين» (نيوهافن ، ١٩٣٨) .

هدفية ومغزى من غيره . وهذا الحلم بأن البعض أكثر هدفية ومغزى من غيره يتضمن نقداً معرفياً وتفسيراً للأسطورة والحلم . ويقصد يونغ أيضاً أن وظيفة الأساطير والأحلام «الهادفة» ليست مجرد تطهير ، ولا هو في المقام الأول منها ، بل وظيفتها إعطاء معرفة : الأحلام تعطينا معرفة بأنفسنا .

ربما يعلل هذا التأكيد لدى يونغ واقعة أنه كان تأثيره مباشراً على النقد الادبي المتأخر أكثر من فرويد . وقد طرحت الآنسة بودكين المسألة طرحاً جيداً :

الفرق بين المدرستين [مدرسة فرويد ومدرسة يونغ] يكمن في اعتقاد يونغ أن الوظيفة التركيبية أو الإبداعية تلازم اللاشعور ـ وأنه ضمن الاضغاث التي تحدث في الاحلام أو في الحياة اليقظة توجد دلائل راهنة على اتجاهات جديدة أو أساليب جديدة في التكيف ، قد تتبناها النفس المفكرة بشيء من التأكيد أن النفس حين تسير على هدي هذه التوجيهات تحصل على مساندة الطاقات اللاشعورية .

وليس من الغلو القول بأن يونغ حمل النقد المعرفي حتى إلى منطقة الأحلام ـ مخالفاً بذلك فرويد الذي حمل الطب النفسي حتى إلى تحليل القصيدة(١) .

إن «تجلي» الصورة في الحلم هو الحلم ذاته ، ويحتوي على المعنى «الكامن» . فإن وجدت السكر في البول فهو سكر وليس واجهة تخفي الزلال . وحين يتحدث فرويد عن «واجهة الحلم» فهو في الواقع لا يتحدث عن الحلم ذاته بل عن إبهامه . ونحن لا نقول ان للحلم واجهة زائفة إلا لأننا نخفق في رؤية ما فيه . ومن الأفضل لنا القول بأننا نتعامل مع شيء يشبه نصاً غير مفهوم ، لا لأنه واجهة ، بل ببساطة ، لأننا لا نستطيع أن نقرأه (٢) .

بعض الأحلام التي يصفها تمتلك بنيات رمزية محكمة . فقد نظمت أجزاؤها وفق «منطق المخيلة» ، ولذلك فهي في نظر المفسر المؤهل ، متماسكة ومفهومة . أنها بمعنى ما تماثل القصائد ، ودور المفسر يماثل دور الناقد الأدبي ـ إن كان لنا أن

---

(١) «نماذج بدئية في الشعر» .

(٢) «الإنسان الحديث في البحث عن الروح» (نيويورك ، ١٩٣٣) .

نحكم من إجراءات يونغ في تحليلاته المنشورة . فمثلاً ، يكتب يونغ عن أحد الأحلام المحكمة أنه «يتحدث عن الدين ويقصد إلى هذا الحديث . ولما كان الحلم محكماً ومتسقاً فإنه يوحي بمنطق معين» (١) . أضف إلى ذلك أن التفسير لا يتطلب مفتاحاً سرياً : فالرموز التي يستعملها «شعبية» وتقليدية بشكل ملحوظ - وليست رموزاً خفية كما قد يظن المرء . ويفسر يونغ هذا الحلم بأن التكثيفات والتجاورات والغوامض الرمزية تظهر تشابهاً مدهشاً مع ما نلتقيه في الكثير من النقد الأدبي الحديث .

ويكتب يونغ : «العمل الفني العظيم مثل الحلم» . وهو يعين طريقتين يكون فيهما الحلم «بسبب وضوحه الظاهر ، لا يشرح نفسه ولا يبتعد عن التباس المعاني» . أي أن القصيدة ليست ارشادية ، فلا القصيدة ولا الحلم يقولان «لا ينبغي لك» أو «هذه هي الحقيقة» . أضف الى ذلك أن القصيدة مثل الحلم ، تطلب منا أن نضع تفسيرنا الخاص ، لأن القصيدة تقدم صورة «بنفس الطريقة التي تسمح بها الطبيعة للنبات أن ينمو ، وعلينا أن نستنتج نتائجنا» .

- ٧ -

يحاذي مفهوم يونغ للقصيدة مفهوم المنظرين الرمزيين بطرق شديدة الأهمية . فالقصيدة عضوية ، مملوءة بمعنى ضمني ، والصلة بين أجزائها قد تفوق الترتيب العقلي - فقد تشتمل على توفيق متناقضات ظاهرة . هذه الموازاة الأخيرة مع بعض منظري الشعر المحدثين تغدو واضحة بشكل خاص إذا عزونا للشعر ما يدعيه يونغ من موازاة بين القصيدة والحلم - وما يتلو ذلك من نوع التوتر الذي يؤكد يونغ وجوده في الحلم . وهو يخبرنا بأن الطاقة النفسية عامة تشتمل على «لعبة المتناقضات» . فالنمو الصحي للعقل يشتمل على تبعثر حالات ضيقة من الوعي خلال «التوتر الكامن في لعبة المتناقضات» وعلى إقامة حالة من «الوعي أوسع وأرفع» .

---

(١) «علم النفس والدين» .

بذلك نكون قد ألححنا أشد الالحاح على التشابه بين القصيدة والحلم . في حين أن يونغ في الواقع يضع خطاً فاصلاً بينهما . فالحلم بشكله اللاواعي، أما القصيدة ، فبالرغم من أنها قد تعتمد على أعماق وجود الإنسان ، فإنها «قصدية بشكل واضح ، ومشكلة تشكيلاً واعياً» . أضف إلى ذلك أن يونغ حريص على تمييز دراسة عالم النفس للشاعر من دراسته للقصيدة :

الحقيقة هي أن (نظرة فرويد الى الفن) تبعدنا كثيراً عن الدراسة النفسية للعمل الفني وتوجهنا إلى تصنيف نفسي للشاعر ذاته . أما أن النقطة الأخيرة تقدم مشكلة هامة فهذا ما لا ينكره أحد ، غير أن العمل الفني شيء قائم بذاته ، ولا يمكن استبعاده .

وإذن ، فعالم النفس قادر على دراسة القصيدة (إن أراد) وليس عقل الإنسان الذي نظمها فقط .

فإن تساءلنا عن المساهمة الخاصة التي يستطيع عالم النفس أن يسهم بها في دراسة الأدب ، بدأ يونغ أولاً بإقامة تمييز بين طبقتين واسعتين من العمل الأدبي .

فهناك ما يسميه الأدب «النفسي» الذي يأخذ مواده دائماً من المجال الواسع للتجربة الإنسانية الواعية ـ ومن واجهة الحياة الفعالة ، كما يمكن القول . وقد سميت هذا النمط من الإبداع الفني أدباً لأنه في فعاليته لا يتجاوز حدود المعقولية النفسية . . .

ولدى معالجة النمط النفسي من الإبداع الفني لا نسأل أنفسنا مطلقاً ما هي المادة التي يتألف منها أو ماذا تعني[1] ؟

غير أن هذا السؤال يفرض نفسه علينا بمجرد أن نأتي إلى النمط الرؤيوي من الإبداع :

---

(١) «الإنسان الحديث» : إن السياق الكامل لمناقشة يونغ يوضح أنه يجب استنتاج القصد من العمل ذاته لا من بيانات الشاعر : «الحقيقة هي أن الشعراء بشر ، وأن ما يقوله الشاعر عن عمله غالباً ما يبعد عن أن يكون أكثر ما يقال في الموضوع إنارة» .

فنحن نذهل ، نباغت ، نشوش ، نأخذ حيطتنا وحتى نشمئز ـ ونطالب بتعليقات وشروح . فلا نتذكر شيئاً من الحياة اليومية والحياة البشرية ، وإنما نتذكر الأحلام ومخاوف الليل وانهيارات العقل المظلمة التي نتوجس منها أحياناً .

ومن الواضح أن أدب النمط الرؤيوي قد يتطلب خدمات عالم النفس . يبقى أن نرى ما هي نوعية هذه الخدمات .

في المقام الأول ، وفق ما يقول يونغ ، يستطيع عالم النفس أن يرينا أن نوع التجربة التي يتعامل بها أمثال دانتي أو ملفيل ، هامة ويجب أن تؤخذ مأخذاً جدياً ، على الرغم من طبيعتها «الرؤيوية» . وفي وسع عالم النفس أن يشير إلى أننا «يجب أن نأخذ الرؤيا بمثل الجد الذي نأخذ به التجارب التي تتبطن النمط النفسي من الإبداع الفني» وهي التجارب التي «لا يشك أحد في أنها واقعية وجدية معاً» .

في المقام الثاني ، يستطيع عالم النفس تبيان أنه «مهما كان هذا العالم الليلي مظلماً» حين يعالجه الفنان الرؤيوي «فإنه ليس كله بعيداً تماماً عن المألوف» . والجملة الأخيرة بحاجة إلى تشديد . فإن كان ما يعالجه الفنان الرؤيوي غير مألوف «بأكمله» ، فهو بالفعل خاص وشاذ ، بحيث قد يكون التعبير عنه ذا قيمة عند الفنان نفسه ، وقد يزود عالم النفس بحالة مهمة ليدرسها ، لكنه لا يعود عملاً فنياً . فالواقع هو أن هذا العالم الليلي عالمنا كلنا بمعنى ما ، وهذا ما يستطيع عالم النفس أن يريناه .

فمهمة عالم النفس ، بصفته عالم نفس ، تتكشف عن أنها ليست مهمة تفسير بقدر ما هي مهمة تبرير . ومن الواجب تحرير الفنان من تهمة أن رؤياه مجرد عرض من أعراض سوء التكيف النفسي في شخصيته ، ومن تهمة أن رموزه تشويهات لعالم تصوغه «سماسرة العقل» كما يسميهم يونغ . وفيما يتعلق «بمناهج» معينة في التفسير ، فلم يكن عند يونغ إلا القليل مما يقوله في أواخر حياته . غير أن المضمون الواضح يقف ضد إمكانية أي «منهج» خاص يقوم به عالم النفس في مقام الناقد الأدبي ، أو يحل نفسه محله . وقد أوضح يونغ أن الأدب «الرؤيوي» يضم بعضاً من أهم ما لدينا من أدب ـ «موبي ديك» وحتى «الكوميديا الإلهية» . على أنه حريص أيضاً على أن يضع بين نماذج الأدب الرؤيوي رواية مثل رايدر هاغارد

«هي»[1] . ولا يبين يونغ كيف نعرف أن «هي» ليست في عظمة «موبي ديك» ، فهو يسلم ببساطة أننا نعرف . غير أن هذا الحكم على القيمة الأدبية النسبية حكم أصدره بكل وضوح أحد النقاد ، مستنداً إلى أي معيار يحكم به ناقد ، ولم يصدره عالم النفس بصفته عالم نفس .

أما السؤال الذي أثرناه آنفاً عما إذا كان نقد «الأسطورة» الجديد يمتلك مفتاحاً خاصاً بالتفسير الأدبي فيبدو أن جواب يونغ «لا» مشددة . فمن الواضح أن الناقد الادبي سيستفيد من كل ما في امكانه أن يتعلمه عن الناس ، عن طريقة سلوكهم ، وبخاصة عن الطريقة التي تعمل بها عقولهم[2] . وسيجد أيضاً أن أية معرفة يستطيع أن يحصل عليها عن اللغات التي يعبر بها الناس عن أنفسهم هي معرفة قيمة ـ ولا يقتصر ذلك على اللغات اللاتينية أو الفرنسية أو النوردية القديمة ، بل يشمل كل الأنماط الرمزية المتكررة التي يوجه انتباهنا إليها عالم الإنسان الحديث أو عالم أعماق النفس أو دارس الأدب المقارن . بدراسة هذه اللغات الرمزية سيتعلم الناقد أيضاً كم أن الإنسان متعدد ومع ذلك يظل هو ذات الإنسان الذي كان . في هذا الحقل من المعرفة يزودنا يونغ بملاحظات محفزة وحتى مثيرة ، غير أنه يعترف بأن مشاركته تبدو مؤلفة من أنه زاد في معرفتنا عن عمليات الترميز التي يقوم بها الإنسان ، كما أضاف إليها معرفة بالرموز العظمى الخالدة ـ النماذج البدئية ـ التي يميل الإنسان إلى أن يعبر بها عن نفسه .

وهذا هو الحال أيضاً مع ييتس ، أعظم الشعراء المتأخرين ممن حاولوا أن يجعلوا الأسطورة أساساً لعملهم ومن المعروف أنه قصد بكتابة قصيدته «رؤيا» إلى خلق أسطورة حية . ولكن لا يعرف أحد أكثر من ييتس أن ذلك مستحيل ، حرفياً . لذلك نجده يقول بأن أية ثورة فكرية عاجزة عن أن تعيد إلينا «الاحتفال

---

(١) يقول يونغ بنوع خاص أن «المنتوجات الادبية التي يشك جداً في قيمتها ذات أهمية كبرى لعالم النفس» .

(٢) «إن علم النفس ودراسة الفن سيعود دائماً أحدهما إلى الآخر يطلب مساعدته ، ولن يدحض أحدهما الآخر» ، «الإنسان الحديث» .

القديم والبسيط بحياة رفعت إلى أعلى طبقات أنغامها» . وما يمكن أن يتاح لمثل هذه الثورة أن توجده سيكون بالضرورة «شيئاً أكثر تعمداً ، أكثر تنهيجاً ، أكثر خارجية ، أكثر وعياً بالذات ، كما يتوجب على المجيء الثاني أن يكون» .

هكذا بالضبط . «فأسطورة» ييتس كما تجسدها «رؤيا» أكثر تنهيجاً ، وأكثر تعمداً ، وأكثر خارجية مما تستطيع أية أسطورة أصلية أن تكون عليه . فقصيدة «رؤيا» في جزء منها نظرية في التاريخ ، وفي جزء علم نفس الإبداع ، وفي جزء ـ ربما كان هو الأهم ـ معجم للرموز الشعبية وشبه الشخصية ـ فهي سجل للرموز التي استعملها ييتس ، والتي ظل في مستقبل أيامه يستعملها في شعره . تحتوي «رؤيا» على نثر كتب على شفا طبقة الشعر ، كما تلقي ضوءاً على تطور ييتس المفكر والفنان . غير أن أنفس قصائد ييتس لا تعتمد عليه بل تتجاوزه وتستعمل الرموز «الطبيعية» والتقليدية التي ناقشها في «رؤيا» ، وأحياناً تتجاهل تلك المجموعة من الرموز لتخلق رموزها الخاصة بها . أنها قصائد ، ورموزها تؤثر فينا تأثيراً شعرياً ، لا لأن ييتس كان صانع أساطير ، بل لأنه كان شاعراً . ونحن من جهتنا نتحقق من أن قصائده شعر بكل الوسائل التي لدينا للتحقق من أن الشعر شعر .

الاسطورة والشعائر في مسرحية أوديب ملكا[1]

فرنسيس فيرغسون

لعل قليلاً من الشك قد يتسرب إلى الاعتبار القائل بان (أوديب ملكاً) مثل أعلى للمسرحية ، إن لم تكن هي المسرحية التي تمثل هذا الفن في طبيعته الجوهرية وكماله النهائي .

وقد تدين في بعض وضعها هذا إلى أن أرسطو قد بنى تعريفاته عليها ، كما أن الكثيرين قاموا بمحاكاتها وإعادة كتابتها منذ زمن أرسطو إلى أيامنا هذه ، ولم يقتصر أمر كتابتها على المسرحيين فقط ، بل تجاوزهم أيضاً إلى الأخلاقيين والمؤرخين وعلماء النفس ، والدارسين الآخرين للطبيعة الإنسانية والمصير البشري .

وبالرغم من أن المسرحية قد تجسدت كنموذج ، فإن الإتفاق ضئيل حول معناها وشكلها . ويبدو أنها في كل حقبة تولد تفسيراً جديداً وفناً للتأليف المسرحي يختلف عما سبقه . وقد أصبح التفسير العقلاني الذي قدمته الكلاسيكية الجديدة في

(١) عن كتاب «فكرة المسرح»

القرنين السابع عشر والثامن عشر ، للمسرحية اليونانية وأرسطو ، أمراً مسلماً به . وقد بني على هذا التفسير فن التأليف عند كورنيه وراسين . أما نيتشه فقد أنتج - بوحي من (تريستان وايزولت) لفاجنر - نظرة تختلف اختلافاً كلياً عن النظرية السابقة. وماتزال نظرتا راسين ونيتشه تلقيان على أوديب ضوءاً جوهرياً كما أنهما تعرضان الكثير عن المفهومات الحديثة في الإنشاء المسرحي ، وتبينان مدى أهمية مسرحية سوفوكليس ومكانتها .

ويبدو أن فهم (أوديب) في أيامنا هذه لم يأخذ بمنحى راسين ولا بتفسير نيتشه . فقد قامت مدرسة كامبردج ، بفضل فريزر وهاريسون وموراي ، بدراسات تدور حول الأصول الدينية للمأساة اليونانية ، كما أنها تدين كثيراً إلى الاهتمام الراهن بالأسطورة كوسيلة لتنظيم الخبرة الإنسانية .

وهكذا نرى أن مسرحية أوديب هي أسطورة وشعيرة دينية في وقت واحد وهي تنتحل هاتين الطريقتين القديمتين لفهم التجربة الإنسانية وتمثيلها ، وهما طريقتان سابقتان للفنون والعلوم والفلسفات التي ظهرت في العصر الحديث ، وقد تبين الآن أنه لكي نفهم هذه المسرحية يجب أن نسعى لاستعادة عادة «تكوين الإيمان» وعادة «التفهم المباشر» للحدث الذي يختفي تحت مسرح سوفوكليس .

فإذا فهمت مسرحية أوديب بهذه الطريقة فعلينا عندئذ ، أن نعيد النظر بأفكارنا عن فن التأليف المسرحي عند سوفوكليس . إن الفكرة التي تتضمنها نظرية أرسطو عن المسرحية قد انطبعت إلى حد كبير بذوق الكلاسيكية الجديدة وعادات الفكر العقلاني ، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن سوفوكليس كان يقوم بمحاكاة الحدث قبل ظهور النظرية لابعدها ، مثل راسين ، فحينئذ يظهر الشكل والمضمون في إنشائها على ضوء جديد . وسنحاول في هذه المقالة أن نستنتج معالم مسرح سوفوكليس وفن التأليف لديه .

أوديب : أسطورة ومسرحية :

حين عزم سوفوكليس على كتابة مسرحيته ، كانت لديه أسطورة أوديب ليبدأ بها: فقد اخبرت النبوءة لأيوس وجوكاستا ، الملك والملكة في طيبة ، أن ابنهما سوف يكبر ويقتل اباه ويتزوج أمه . فثقبت رجل الطفل وترك على جبل قيصرون

ليموت . غير أن راعياً وجده فتعهده بالعناية ، ثم سلمه إلى راع آخر أخذه إلى كورنثه ، وهناك تبناه الملك والملكة وربياه ، غير أن أوديب ، ومعنى إسمه «ذو القدم المشوهة» علم بالنبوءة التي تقضي عليه بأن يقتل أباه ويتزوج امه ، فترك كورنثه فراراً من هذا القدر ولم يعد إليها أبداً . وفي الطريق يقابل عجوزاً مجهولاً ومعه خدمه فيتشاجران ويظهر أوديب على العجوز وحاشيته فيقتلهم – يقتل أباه – وحين يصل أوديب إلى طيبة يكون أبو الهول يهدد المدينة ، فيحل أوديب الأحجية التي يطرحها عليه أبو الهول وينقذ المدينة . يتزوج أوديب من جوكاستا ، الملكة الأرملة فتنجب له ابناء عديدين ، وتزدهر المدينة أثناء ولايته . لكن الوباء حين يجتاح المدينة يضطر العرّاف إلى القول بأن الآلهة غاضبون لأن قاتل لايوس لم يعاقب . يعلن أوديب – بوصفه ملكاً – عن عزمه على إيجاده ، فيتبين نتيجة البحث أن أوديب هو نفسه المجرم المطلوب ، وأن جوكاستا ، زوجته ، هي أمه ، فيسمل عينيه ويذهب إلى المنفى . ومنذ اللحظة التي يُنزل فيها العقاب بنفسه يصبح أوديب مقدسا يجلب السعد على المكان الذي يدفن فيه . ثم لا يلبث أن يموت في أثينا .

يتضح من هذا المخطط البسيط أن للأسطورة التي تمتد إلى سلالات متعددة ، مادة قصصية غنية ، لا بد وأن لها روايات متعددة . ونحن لا نعلم أية رواية لهذه القصة استخدم سوفوكليس ، إذ أن هذه الروايات جميعها موحية جداً وغامضة جداً ، حتى أن العقل لا يقنع بأي منها إلاّ إذا أضاف إليها او فسرها او بسطها بشكل يقبله العقل . ويرى وليم تروي في كتابه «الأسطورة والفكرة والمستقبل» أن «الشيء المرجح هو حذف جميع مبالغات العصور الوسطى في تفسير الأسطورة التي تم تطويرها أولاً لهذه الغاية : أن تجعل من المقبول لدى العقل ، أن عقدة المشاكل الإنسانية التي تتضمنها هذه الأسطورة عميقة وليست بذات وزن في حوادثها «ويبدو أن سوفوكليس قد نجح في مسرحيته بالاحتفاظ بالسر الموحي لأسطورة أوديب ، وقدّمها في شكل مسرحي موحد ، يضم كل الأبعاد التي قصدت الأسطورة إلى اكتشافها .

كل منا يعلم أن سوفوكليس حين خطط عقدة المسرحية ، بدأ من نهاية القصة تقريباً ، أي حينما يجتاح الوباء مدينة طيبة التي كانت تحت حكم أوديب وجوكاستا لسنوات عديدة ، مزدهرة . تستغرق حوادث المسرحية أقل من يوم ، وتتألف من بحث أوديب عن قاتل لأيوس ، واستشارته لكاهن أبولو ، وتفحصه للكاهن تريسياس ، واجتماعه بسلسلة من الشهود تنتهي بالراعي العجوز الذي أعطاه لملك وملكة كورنثه ، تنتهي المسرحية حين يتأكد أوديب انه هو المجرم المطلوب .

تبدو المسرحية على هذا المستوى الأدبي جريمة غامضة يأخذ فيها أوديب دور المدعي العام . وعندما يدين أوديب نفسه تحدث لفتة لا مثيل لها في المسرح . مع ذلك ، ما من أحد قرأ المسرحية او شاهدها وقنع بهذا التفسير الأدبي . فسرعان ما تثار الأسئلة بالنسبة لمعانيها : هل أوديب مذنب حقاً أم أنه ضحية الآلهة ، ضحية عقدته ، ضحية قدره ، ضحية الخطيئة الأولى ؟

أن أول وأعمق جهد غريزي يبذله العقل ، حين يواجه هذه المسرحية ، هو سعيه لأن يرد معانيها إلى بعض المقولات المنطقية .

لقد حاول نقاد «عصر العقل» أن يفهموها كأسطورة تشير إلى الارادة الأخلاقية، حسب فلسفة ذلك العصر . والمسرحية التي كتبها فولتير ، بعد كورنيه وتعليقاته عليها ، نموذج لهذا الاتجاه . فهو يرى في جوهر المسرحية صراعاً بين أوديب القوي الخلوق ، وبين الآلهة الدنيئة ذات الطبيعة الإنسانية ، بعد أن حرضها وأعانها على ذلك القس الفاسد تريسياس . فهو يجعل منها أثراً غير ديني مرفقاً بأخلاقية لا تخطئها العين ، ليرضي حاجات الجدل العقلي .

وبذلت محاولات أخرى أكثر مهارة من محاولة فولتير ، بغية إخضاع المسرحية لأحكام العقل ، فتوصلت إلى فهم للمسرحية أكثر عمقاً . فقد أخضع فرويد المسرحية لمفهوماته في علم النفس ، وكشف عن جوانب عظيمة ما نزال نستقرؤها على ضوء المنظور الذي قدمه لنا .

ومن يقرأ «أوديب» على ضوء كتاب «المدينة القديمة» من تأليف فوستل دي كولانج يجد فيها تعبيراً عن العقيدة الجليلة التي كان يدين بها قدماء اليونان .

إن التفسيرات جميعها ، من فلسفية ولاهوتية وتاريخية ، مقبولة ، وليس أي منها خطأ . لكنها جميعها جزئية ، وجميعها ترد رائعة سوفوكليس إلى مناهج غريبة عنها . إذ أن اعظم مأثرة في تمثيل سوفوكليس لهذه الأسطورة هي أن مسرحيته تحتفظ بالسر المطلق بفضل تركيزها على مأساة الإنسان في مستوى أقل او أرفع من أي تفسير عقلي مهما يكن . والعقدة محكمة بحيث نرى الحدث كما هو ، مضاء من جوانب عديدة في وقت واحد .

إن البدء بالمسرحية من نهاية القصة ، وعرض المرحلة الحاسمة فقط ، من حياة أوديب ، على المسرح ، والكشف عن ماضي البطل وحاضره معاً ، وفي نظر كل واحد من المشتركين في المسرحية ، يجعلنا نشعر في النهاية ، بهذه الأحداث ككل موحد . إن بحث أوديب عن قاتل لايوس يغدو بحثاً عن الحقيقة المستترة في ماضيه ، وحين يتسلط النور بالتدريج على هذه الحقيقة - وكأنها المواد المكبوتة في التحليل النفسي - يصل بحث أوديب إلى نهايته أيضاً : فيرى نفسه منقذ المدينة والمجرم فيها وسبب بلائها معاً . هذا هو «تفسير» المسرحية بمعنى من المعاني . إن ما رآه سوفوكليس جوهرياً في طبيعة أوديب ومصيره ، ليس مارآه سينيكا أودرايدن ، ولنا أن نفترض أنه حتى سوفوكليس نفسه لم يستنفد كل الاحتمالات التي تتضمنها مادة الأسطورة غير أن نقل سوفوكليس للأسطورة لا يعتمد على «إرجاعها» إلى أي سبب ، بالمعنى الذي حاول الآخرون به إرجاعها .

إن مضمون المسرحية الروحي هو الحدث المأساوي الذي يقدمه سوفوكليس مباشرة . وهذا الحدث ، في جوهره ، انتصار ودمار ، نور وظلام ، فرح وعويل ، في أية لحظة من لحظاته ، لكن لهذا الحدث شكلاً أيضاً : بداية ومنتصف ونهاية ، عبر الزمان . يبدأ بهدف معقول هو إيجاد قاتل لايوس . لكن هذا الهدف يصطدم بعقبات خفية ، بدلائل لا تناسبه ، وبالتالي يتخلخل الهدف كما فهم لأول مرة . وهكذا تعاني الشخصيات من هذا الإحساس الورع المفزع ، بسر الوضع الإنساني ، ويبزغ مفهوم جديد من معاناة هذه الرؤى المتناوبة عن الوضع . وعلى هذا الأساس يعاد تعريف هدف الحدث ، وتبدأ حركة جديدة .

هذه الحركة - وهي «الإيقاع المأساوي للحدث» - تؤلف شكل المسرحية

ككل ، وهي أيضاً شكل كل مرحلة على حدة . وقد درس السيد كينيث بورك الإيقاع المأساوي في كتابه «فلسفة الشكل الأدبي» وفي «أصول الحوافز» حيث أعطى لثلاث لحظات شديدة الإيحاء مضامين تقليدية ، هي : «الشعري ، العاطفي ، الرياضي» ، ويمكن أن تدعى أيضاً ، «الهدف ، المعاناة ، الإدراك» . وهذا الإيقاع المأساوي هو جوهر المسرحية او مضمونها الروحي والمفتاح لفهم شكلها الشامل الفريد . ولكي تتضح للقارىء هذه النقاط بأوسع تفاصيلها فمن الملائم أن يتفحص المشهد الذي يجري فيه الحوار بين أوديب وتريسياس ، وحديث الجوقة الذي يليه . إذ يبدأ المشهد بعد أن يلتمس وفد مواطني طيبة من مليكهم أن يجد طريقة لرفع الوباء عن المدينة ، ثم يأتي كريون من دلفي ويذكر أن سبب البلاء هو عدم معاقبة قاتل لايوس ، فيعلن أوديب البحث عنه ، وفي هذه الأثناء يقرر بموافقة الجوقة المتحمسة أن يستدعي تريسياس العراف على أنه الشاهد الأول فيأتي تريسياس الضرير يقوده صبي .

في هذه النقطة من المسرحية يكون أوديب راجح الكفة : فهو البطل ، الملك ، العارف بحل أحجية أبي الهول . فيطلب بعبارات متبجحة ، من تريسياس أن يذكر اسم المجرم ، غير أن تريسياس يتجنب الإجابة فيهاجمه أوديب ويتهمه بأنه حرض المجرم على قتل الملك . وبذلك يتخلى أوديب عن هدفه الأول - إيجاد المجرم - ويتخذ لنفسه من تريسياس هدفاً . لكن تريسياس يبادله الإتهامات ويتحول المشهد إلى شجار عنيف . وبذلك تنحط المعركة من مستوى الحوار إلى دون مستوى العقل ، وتتعارض أهداف الخصمين تعارضاً تاماً . أما المشاهد فإنه يرى الخصمين وقد ابتعد احدهما عن الآخر وكأنه يبتعد عن شيء غير طبيعي . وفي نهاية الجولة يكون أوديب هو من تلقى الطعنة الآنفذ ، لأنه هبط من مكانته الرفيعة إلى درك اتهامه والشك به . وينتهي هذا الجزء من الشجار بتدخل الجوقة التي تدعو المتخاصمين إلى نبذ الخلاف والاتفاق على الهدف المشترك : اكتشاف الحقيقة وإرضاء الآلهة .

إن الشجار بين أوديب وتريسياس يظهر هدف الإيقاع المأساوي ، وهو يتحول إلى عاطفة . والجوقة تثير هذه العاطفة وتقدم معها فهماً جديداً للموضوع .

هذا الفهم الجديد هو احتمال أن يكون اوديب نفسه هو المجرم المطلوب . غير أن هذه الإشارات غامضة ، وربما كانت الرؤيا نفسها وهماً ، حلماً مزعجاً ، فالجوقة لم تصل إلى نهاية بحثها بعد . وهي لا تبلغ نهايته إلا حين يظهر أمامها أوديب بنفسه ، على أنه المجرم الذي لا شك في جرمه .

هذا هو الشكل الأول الذي قدم فيه الإيقاع المأساوي . غير أن هذا الشكل هو صورة مصغرة للمسرحية ككل ، أما الصورة العابرة الكريهة لأوديب كمجرم فإنها تظهر لدى إدراكنا النهائي . وهي النقطة التي تنتهي عندها المسرحية .

أوديب : شعائر دينية ومسرحية :

بيّنت مدرسة كامبردج للدراسات الإنسانية الكلاسيكية أن شكل المأساة اليونانية يتبع شكل طقس ديني قديم جداً، هو «عبادة الآلهة الفصلية» . وقد كان هذا أكثر الاكتشافات تأثيراً خلال القرون القديمة الماضية ، لأنه قدم لنا نظرات جديدة في مسرحية أوديب التي لا أظن أنها اكتشفت تماماً حتى الآن . فنحن نجد مفتاح تحويل سوفوكليس لهذه الأسطورة إلى مسرحية ، في هذه الشعائر القديمة ذات الشكل والمعنى المشابه - أي أنها هي الأخرى تتحرك ضمن ، «إيقاع مأساوي» .

ويثير الإخصائيون أسئلة لا تحصى عن حقيقة المسرحية وتفسيرها . ولعل أكثر الأسئلة إحراجاً هو التساؤل عن أسبقية كل من الأسطورة والمسرحية .

فهل الموكب القديم مجرد تشريع فرضته أسطورة اورعن الإله السنوى آتيس أو أدونيس ، أم أن «الملك - الصياد» الذي هو «بطل - ملك - أب - كاهن أعلى» قد تقاتل مع خصومه وذبح ثم بعث ثانية في فصل الربيع؟

ليس من الضروري ، في سبيل فهم شكل ومعنى (أوديب) أن نتعب في الإجابة ، على مثل هذه الأسئلة التي تبحث عن الحقيقة التاريخية . إن صورة أوديب نفسها تفي بملامح الضحية والملك المخلوع وصورة الرب .

إن الحالة التي تكون عليها «طيبة» في بداية المسرحية - من خطر محدق بها ، بمحاصيلها ، بقطعانها ، بعقم نسائها ، بأمراضها المهلكة ، بغضب آلهتها - شبيهة بالطقس الذي يأتي مع الشتاء ، وما يستدعيه من صراع وقلق وموت ثم بعث من جديد . وهذه النتيجة المأساوية هي جوهر المسرحية . ويكفي أن تعلم أن الأسطورة والشعائر قريبان بعضهما من بعض من حيث المنشأ : فهما تقليدان مباشران للتجربة الخالدة عند الجنس البشري ، غير أن المرء حين ينظر إلى أوديب كشعائر دينية فإنه سيفهمها بأساليب تختلف عن فهمه لها حين يفكر بها على أنها قصة حولت إلى مسرحية . وقد أوضح هاريسون إن مهرجان ديونيسوس يعتمد كلياً على مواكب الربيع السنوية ، بمافيها «شعائر المرور» و«الاحتفال بالبلوغ» وهي احتفالات سرية عن نمو الفرد وتطوره . وفي الوقت ذاته كانت الشعائر دعاء للمدينة باليمن ، اليمن الذي لا يقتصر على الازدهار المادي ، بل يشمل ايضاً النظام الطبيعي للأسرة والأجداد والأحفاد . ولا بد ان جمهور سوفوكليس كان مهيأ للتجاوب مع الشعائر ، وللإيمان بما يوشك أن يراه - من ابتهالات الجوقة مع رقصها وغنائها ، الحوار العقلي والصراع المخيف بين الممثلين ، الأنين ، البهجة ، ثم التأمل الذي تستدعيه الصورة المسرحية النهائية ، او ما نسميه «ظهور الحقيقة» - أقول إن الجمهور كان مهيئاً للإيمان بما يوشك أن يراه كتقليد ، وإظهار لسر الطبيعة البشرية والمصير الإنساني. وهذا السر كان يتعلق في وقت واحد بنمو الفرد وتقدمه ، وبالحياة القلقة للمدينة الإنسانية .

إن سوفوكليس قدم حياة أوديب الأسطوري بإيقاع مأساوي ، على صورة بحث سري عن الحياة . فقد أظهر أوديب وهو يبحث عن وجوده الحقيقي ، لكنه كان كذلك يبحث عن يمن المدينة وحين يتأمل المرء في شكل المسرحية بأكملها يقتنع بأنها تقدم ، بشكل مأساوي لكنه خالد وطبيعي ، بحث المدينة عن صلاحها ، بهذا التوسع في الحدث ، يصبح أوديب الممثل الأوحد والبطل الأول . هذا البحث المأساوي تجسده جميع الشخصيات بأساليبها المتعددة . ولكن مع تقدم الحدث ككل ، تلعب الجوقة دوراً يماثل في أهميته دور أوديب ، أو هو صورة عنه في الحقيقة . إن الجوقة تحفظ التوازن بين أوديب وخصومه ، وتلاحظ تقدم

صراعهم ، وتكرر الفكرة الأساسية ، وما يطرأ عليها من تنوعات جديدة بعد كل محاورة او شجار . وربما كانت الشعائر القديمة تتم على يدي الجوقة فقط دون تطورات فردية . والجوقة في أوديب ما زالت العنصر الذي يلقي معظم الضوء على الشكل الشعائري للمسرحية ككل . إن الجوقة تمثل وجهة نظر أهل «طيبة» وإيمانهم . ومهمتها أمام قصر أوديب ، تشبه مهمة جمهور سوفوكليس في المسرح : فهم يرقبون صراعاً مقدساً في قضية سياسية تشبه مهمة جمهور سوفوكليس في المسرح : فهم يرقبون صراعاً مقدساً في قضية سياسية خطيرة تستحوذ على اهتمامهم كله .

وعلى هذا فهم يمثلون جمهوراً ومواطنين بطريقة خاصة جداً - إنهم ليسوا حشداً غوغائياً يستجيب لشعور موقت ، وإنما هم ، بالأحرى أعضاء في جماعة تتمتع بوعي شديد : أي أنهم أقرب إلى (ضمير العرق) منهم إلى غوغاء متأثرين بوطأة عاطفة شديدة .

حين تدخل الجوقة بعد المقدمة ، فتطرح اسئلتها وابتهالاتها من أجل يمن المدينة المعرض للخطر ، فإن العناصر الأساسية كاملة في (التشخيص المأساوي) وهي عناصر مطلوبة لإظهار الشعائر الدينية ، وتمكّن للحدث الرئيسي بعد أن يبدأ . إن مهمة الجوقة أن تلاحظ مراحل هذا الحدث ، وأن تمثل ما يتعلق بالمعاناة والإدراك من الإيقاع المأساوي .

إن الممثل الأول وخصمه يقدمان «الهدف» الذي يبدأ معه توالي الحوادث المأساوية . وتفكر الجوقة ، ذات الشخصية الأقل من الكائن الفرد ، بالشجار وتلاحظ مراحله بتعليقاتها ، وتعاني النتائج ، وتنقل الإدراك الجديد في نهاية الصراع ، وبهذا الشكل تتوالى الصور في أناشيد الجوقة في المشهد الأول ، ونحن نتابع المطاردة ، في حين أن المجرم الفار قد بدأ يتشابه مع أوديب !! لكن هذا التصور ما زال مشوباً بالحب الإنساني الذي تكنه الجوقة لأوديب باعتباره بطلاً وليس ضحية لهدف جديد يبدأ في الوحدة التالية . إن عمل الجوقة غير محدد بالهدف الحاد العقلاني للمتخاصمين . وشكل الحدث بالنسبة للجوقة أقل حدة من حيث واقعيته ، وهو قريب الصلة بالمعرفة الشاملة بمشهد الحياة الإنسانية لأن عمل

الجوقة ليس عاطفياً . بل هو معاناة يدعمها إيمان القبيلة بالنظام الطبيعي للإنسان والآلهة . ولو أن أحداً فكّر بحركة المسرحية لوجد أن الإيقاع المأساوي يحلل العمل الإنساني خالاً إلى أشكال متوالية مثلما تحلل قطعة البلور حزمة الضوء البيضاء إلى أشعة ملونة . والجوقة دائماً تقدم وتمثل واحداً من هذه الأشعة الملونة . وفي اللحظات المتواترة حين يتلاشى الهدف. تحتل المسرح بعاطفتها المكونة للإيمان وتتحرك خلال أشكال من المعاناة متعاقبة منظمة ، حتى تصل إلى فهم جديد للوضع الراهن .

إن مسرحية (أوديب ملكاً) صورة متغيرة للحياة الإنسانية وأحداثها . وهي لا يمكن أن تتخذ شكلها هذا إلّاعلى ضوء المسرح المأساوي لمهرجانات ديونيسوس إن منظورات الأسطورة والشعائر والتقاليد ، وطريقة حياة المدينة «عادات الفكر والشعور» التي تؤلف الحكمة التقليدية - كانت كلها ضرورية لإظهار هذه المسرحية إلى عالم الوجود . كما ان في الشعائر صراعاً او نزالاً مقدساً بين الملك القديم أو الإله أو البطل وبين الشيء الجديد الذي يحدده الصراع في المسرحيات ، وتحدده أيضاً «لحظة الهدف» في الإيقاع المأساوي . ولا بد أن سوفوكليس قد شعر أن الإيقاع المأساوي للحدث ، الذي تبينه في الأسطورة ، والذي شعر به يترقرق خلال الأشكال الشعائرية ، والذي حققه في مسرحيته بطرق مختلفة ، كان - الإيقاع - أعمق صورة للحياة الإنسانية من اي بيان أو أي إدراك مفهوم عنها ، سواء أكان إدراكاً علمياً أو عقلياً أو لاهوتياً ، ومع ذلك فإنه يتضمن هذه الإدراكات كلها بقوة .

إن سوفوكليس قد أخذ الأسطورة والشعائر على أنها «خيال» وظل مع ذلك يقبل معانيها العميقة - الاستعارة والمجاز والمحاكاة - على أنها حقائق صلبة .

الملحمة والمسرحية[1]

جورج لوكاتش

المأساة والملاحم العظيمة - الملحمة والرواية - كلتاهما تقدمان العالم «الخارجي» الموضوعي ، ولا تقدمان حياة الإنسان الداخلية الا بمقدار ما تعلن مشاعره وأفكاره عن حالها في اعمال وأفعال في تفاعل منظور مع الحقيقة الخارجية الموضوعية . هذا هو الخط الفاصل بين المسرحية والملحمة من جهة ، والشعر الغنائي من جهة أخرى . أضف إلى ذلك أن الملاحم والمسرحيات كلتيهما تعطيان (صورة كلية) عن الحقيقة الموضوعية . وهذا ما يميزهما من حيث الشكل والمضمون على السواء عن أنواع الملحمة الأخرى التي غدت «الأقصوصة» على الخصوص من

---

(١) ألف لوكاتش كتابه «الرواية التاريخية» في عامي ١٩٣٦ - ١٩٣٧ . وصدرت الترجمة الانكليزية له في عام ١٩٦٢ .

يقع الكتاب في أربعة أجزاء . وعنوان الجزء الثاني «الرواية التاريخية والمسرحية التاريخية» والمقال التالي جزء من الفصل الأول في الجزء الثاني .

أهمها في التطور الحديث . وقد تميزت الملحمة والرواية عن كل التنوعات الصغرى الأخرى في الملحمة بهذه الفكرة عن الكلية : فليس الفرق كمياً في سعته ، بل نوعي في الأسلوب الفني والشكل الفني ، وهو فرق يشكل كل الدقائق المفردة في عمل فني ما .

ومهما يكن من أمر ، فالفرق الهام بين الشكل المسرحي والشكل الملحمي يجب أن يذكر هنا : لا يوجد سوى نوع واحد «شامل» في المسرح . ولا يوجد شكل مسرحي ينطبق على الأقصوصة وحدها والحكاية وحدها والقصة الشعرية التاريخية . . . الخ . إن مسرحيات الفصل الواحد التي كانت تظهر بين الحين والآخر والتي كان ينظر إليها على أنها نوع خاص في نهاية القرن التاسع عشر كان ينقصها العنصر الدرامي إلى حد كبير . ومنذ أن غدت المسرحية سرداً إنشائياً سائباً ، متفرقاً في حوار ، بقيت خطوة سهلة لتحويل «الأقصوصة» التي هي اقصر من المسرحية إلى مشهد يرافقه حوار . غير أن القضية الحاسمة ليست بالطبع قضية الشكل وحده ، تماماً كما ان الفرق بين الرواية والأقصوصة ليس فرقاً في الاتساع . إن المشاهد المسرحية القصيرة التي وضعها بوشكين هي – من زاوية التصوير المسرحي الواقعي – مسرحيات كاملة وتامة وليس لهذه المسرحيات أية علاقة بالحادثة المحدثة على شكل حوار بسبب إيجاز النص والتركيز الدرامي الشديد في المضمون والنظرة الشاملة .

أكد أرسطو على هذه الوشائج بين الملحمة والمسرحية في قوله «أن من يأخذ دور الحكم على محاسن المأساة ومثالبها لجدير بأن يكون الحكم في الأمور المتعلقة بالملحمة الشعرية» .

وسنقتصر هنا على البحث في دور المأساة لأسباب لا مجال لعرضها . إلا أن المأساة والملحمة الكبرى تدعيان كلتاهما أنهما تصوران شمول عملية الحياة . ومن الواضح في كلتا الحالتين أن هذا ليس إلا نتيجة البنية الفنية والتركيز الشكلي في التأمل الفني لأهم ملامح الحقيقة الواقعية الموضوعية ، لأن من الواضح أن الحقيقة الأولية ، اللانهائية ، المترامية لشمول الحياة لا يمكن أن يعاد انتاجها ذهنيا إلا في شكل نسبي .

وعلى كل حال ، تتطلب هذه النسبية شكلاً متفرداً من التأمل الفني في الحقيقة الواقعية . إذ لكي تصبح النسبية فناً ، يجب ألا تظهر مطلقاً بمظهر النسبية . إن التأمل الفكري الخالص في وقائع الحقيقة الموضوعية أو قوانينها قد يتقبل صراحة هذه النسبية وعليه في الحقيقة أن يتقبلها ، ويرجع السبب في ذلك إلى أنه إذا تظاهر أي شكل من أشكال المعرفة بأنه مطلق ـ متجاهلاً الميزة الديالكتيكية للنسبي المحض ، أي إعادة الإنتاج الناقصة للانهائية الحقيقة الموضوعية ـ فلا بد أنه يزيف ويشوه الصورة ، والمسألة تختلف تماماً في الفن . ومن الواضح أنه ما من شخصية أدبية تستطيع أن تضم الغنى الوفير واللانهائي في الملامح وردود الفعل بحيث يمكن أن توجد في الحياة ذاتها ، غير أن طبيعة الخلق الفني تكمن في قدرة هذه الصورة النسبية غير الكاملة على الظهور بمظهر الحياة نفسها ، بل في الحقيقة بشكل أكثر سمواً وكثافة وحياة من الحقيقة الموضوعية .

تتجلى هذه المفارقة العامة للفن في تلك الانواع التي يسوقها مضمونها وشكلها لتبدو بمظهر صور حية لشمولية الحياة . وهذا ما يتوجب على المأساة والملحمة العظمى أن تفعله . فهما تدينان بتأثيرهما العميق، بأهميتها المركزية والمرحلية في كامل الحياة الثقافية للجنس البشري ، لقدرتها على استثارة هذا الشعور في المتلقي . فإذا عجزنا عن القيام بذلك فقد اخفقنا تماماً . وليس ثمة مطابقة طبيعية لأية ظاهرة من ظواهر الحياة أو إتفاق شكلي كامل لأي بنية أو تأثير فردي ، يمكن لها أن تحل محل ذلك الشعور بشمول الحياة .

من الواضح أن هذه المسألة الملحة شكلية . لكن المظهر المطلق للصورة النسبية للحياة يجب أن يوضع على عاتق المضمون طبعاً ، وهذا يتطلب سيطرة فعلية على الارتباطات المعيارية الجوهرية والأكثر أهمية في الحياة ، والكامنة في مصير الأفراد والمجتمع . وقد اتضح على كل حال ان مجرد المعرفة بهذه الارتباطات الجوهرية لا يستطيع أن يفي بالغرض . فهذه الملامح الجوهرية للحياة وقوانينها ذات الأهمية العامة يجب أن تظهر في مفاجأة جديدة وكأنها ملامح فردية فريدة وروابط إنسانية معينة ومواقف محددة . وأن رسالة الشكل الفني هي أن يعيد فردية ما هو عام في الإنسان ومصيره .

المشكلة الخاصة بالشكل في الملاحم العظمى والمآسي هي أن تعطي هذه المفاجأة الحدسية ضمن شمولية الحياة ، وأن تستحضر بالعزائم والرقى عالماً وهمياً يقتصر - حتى في أوسع الملاحم - على عدد محدد جداً من الناس والمصائر البشرية بغية إثارة المشاعر بشمول الحياة .

النظريات الجمالية التي نشأت بعد ١٨٤٨ أخفقت في تفهم مشكلات الشكل بهذا المعنى الواسع . فهي حين لا تنكر بشكل عدمي ونسبي كل تمييز بين الأشكال تصنف هذه الأشكال بطريقة خارجية شكلية طبقاً لعلاماتها الفارقة السطحية .

وعلينا أن نرجع إلى النظريات الألمانية الكلاسية في علم الجمال لنجد هذه المسائل وقد عولجت في صميم جوهرها ، مع أن عصر التنوير قد ارتاد بالطبع العديد من هذه المسائل المفردة الهامة .

أعمق تعريف وأهمه للفرق بين الشمول في الملحمة والشمول في المسرحية ، يجب أن يوجد في استاطيقا هيغل . يبسط هيغل كأول مطلب لعالم الملحمة (شمول الموضوعات) التي أبدعت (من أجل ربط العمل الخاص بأساسه المادي الحيوي) . ويشدد هيغل عن حق ، على أن هذا لا يعني وجود عالم موضوعي مستقل بذاته . فإذا صنع الشاعر الملحمي مثل هذا العالم خسر كل قيمة شعرية . إذ أن الأشياء في الشعر هامة وممتعة وجذابة حين تكون فقط أغراضاً للفعالية الإنسانية كأنها نواقل للصلات بين الأفراد ومصيرهم الإنساني . وليست الأشياء في الملحمة خلفية تزينية أو أدوات آلية لتوجيه العمل ، ليس لها أهمية في ذاتها . والعمل الملحمي الذي يكتفي بتقديم الحياة الداخلية للإنسان دون تفاعل حي مع الموضوعات التي تشكل محيطه الاجتماعي والتاريخي ، لا بد أن ينحل في فراغ فني دون قوام أو إطار .

يكمن صدق تعريف هيغل وعمقه في الالحاح على التفاعل ، في حقيقة ان «شمول الموضوعات» التي يقدمها الشاعر الملحمي هو شمول مرحلة من التقدم التاريخي في المجتمع البشري ، وفي حقيقة أن المجتمع البشري ربما لا يمكن تقديمه في كليته ما لم تقدم أيضاً الأسس التي تكتنفه ، وعالم الأشياء المحيطة به التي تشكل موضوع فاعليته .

ولهذا لا تغدو الأشياء أكثر أهمية ودلالة لأنها فقط تعتمد على الناس وتتعلق بهم دائماً ، بل لهذا السبب تتطلب استقلالها الفني كموضوعات للتقديم . والمطالبة «بشمول الموضوعات» في الملحمة ، هي في جوهرها مطالبة بصورة فنية للمجتمع الإنساني الذي ينتج ويعيد انتاج ذاته بالطريقة ذاتها التي تتم بها عملية الحياة كل يوم .

تصبو المسرحية أيضاً إلى استيعاب شامل لعملية الحياة . ويتركز هذا الشمول في كل الأحوال حول مركز ثابت ، حول صدام مسرحي ، ولنقل أنه صورة فنية لتلك التطلعات الإنسانية التي تشارك في هذا الصدام المركزي ، أثناء صراعها المتبادل . يقول هيغل :

« . . . لهذا السبب يعتمد العمل المسرحي في جوهره على الأعمال المتصادمة ولا تتمكن الوحدة الحقيقية من حيازة أساس لها إلا في الحركة الشاملة . إن الصدام بحسب الظروف الخاصة والشخصيات والأهداف مهما كانت - يجب أن ينقلب بحيث يتطابق تماماً مع هذه الأهداف والشخصيات لكي يبطل تناقضها . بعدئذ ، يجب أن يكون الحل كالعمل نفسه ، ذاتياً وموضوعياً في وقت واحد» .

بذلك يوازن هيغل «شمول الحركة» في المسرحية «بشمول الموضوعات» في الملحمة . فما يعني ذلك بالنسبة للشكلين الملحمي والمسرحي ؟ لنحاول توضيح هذا الفارق بمثل تاريخي شهير . لقد أبدع شكسبير في «الملك لير» أعظم المآسي وأكثرها إثارة في موضوع انهيار الأسرة . ولا يخرج القارىء من هذا العمل بدون إحساس بالشمول المحيط به من كل مكان . ولكن بأية وسائل تحقق هذا الانطباع بالشمول ؟ يصور شكسبير مقابل «لير» وبناته ، غلوستر وأبناءه ليظهر الميول والحركات الخلقية الإنسانية العظيمة والنموذجية ، التي تنبجس من انهيار الأسرة الاقطاعية واشكاليتها ، بشكل مبالغ في التصعيد . هذه الحركات النموذجية المسرفة في مبالغتها تشكل نهجا مغلقاً تماماً ، تشكل المجادلات التي تستنفد كل الاتجاهات الإنسانية الممكنة نحو الصدام . فمن المستحيل أن تضيف صلة جديدة إلى هذا النهج ، أو محاولة جديدة للحركة ، بدون أن تقع في لغو خلقي ونفسي . هذا الغنى النفسي في الشخصيات المتصارعة وقد تحلقت للصدام ، وهذا الشمول

المحيط الذي تعكس به الشخصيات كل إمكانيات هذا الصدام ، بعد ان تشكى كل من الآخر ، ينتج «شمول الحركة» في المسرحية .

أي شيء لا تضمه المسرحية ؟ نحن نفتقد هنا حياة البيئة المحيطة بالأبوين والأطفال ، الأساس المادي للأسرة ، نشؤها وانحطاطها الخ . . . والمرء لا يحتاج إلا لأن يقارن هذه المسرحية بالصور العائلية العظيمة التي تعرض «إشكالية» الأسرة بطريقة ملحمية ، مثل «أسرة بود نبروك» لتوماس مان و«بيت أُرومازوف» لغوركي . فأي غنى واتساع نجده هنا في عرض الظروف الواقعية لحياة الأسرة ، وأي تعميم هناك لصفات الإنسان الخلقية المحضة ، والإرادات التي يمكن استدعاؤها لتصطدم !! في الحقيقة لا بد أن نعجب أشد الإعجاب بفن شكسبير الخارق في التعميم المسرحي لأنه جسد الجيل القديم في الأسرة من خلال ليروغلوستر فقط ، ولو أنه قدم لير أوغلوستر أو كليهما ومعه زوجته - وهذا ما كان سيضطر إليه كاتب الملحمة بكل تأكيد - فإما أن عليه أن يضعف التركيز حول الصدام (أذا كان الصراع مع الأطفال قد ولد صراعاً بين الآباء) أو أن الزوجة ستكون تحصيل حاصل في المسرحية ، إذ أن بالامكان استخدامها فقط كظل متقلص لزوجها ، فمن ميزات الجو الملطف للتعميم المسرحي أن هذه المأساة تؤثر في المشاهد كمشهد متحرك ، وإن مسألة غياب الزوجتين - مثلاً - لا تخطر على بال . على حين أنه في عمل ملحمي مماثل ، لا بد أن يبدو موقف من هذا النوع مع مصيرين مماثلين موقفاً مدبراً ولسوف يحتاج إلى مناقشة خاصة ، إذا كانت مناقضته واردة أصلاً . ومن الطبيعي أنه يمكن توسيع التحليل حتى يشمل تصوير أدق التفاصيل لكن ما يهمنا في هذا المجال هو أن نبرز التضاد في خطوطه العامة . بتركيز انعكاس الحياة على الصدام العظيم ، بتجميع كل مظاهر الحياة ، حول هذا الصدام والسماح لها بأن تبرز نفسها كلما تعلق الأمر بالصدام فقط ، تبسط المسرحية وتعمم مواقف البشر ا لممكنة من مشكلات حياتهم . وقد تم رد التصوير إلى التمثيل النموذجي لاكثر مواقف البشر أهمية وتمييزاً ، إلى مالا غنى عنه في التشغيل الديناميكي للصدام ، إلى تلك «الحركات » الاجتماعية والانسانية والخلقية في البشر ، والتي بسببها يظهر الصدام والتي يحلها الصدام . إن كل

شخصية ، وكل سمة من السمات النفسية للشخصية تتجاوز الضرورة الجدلية لهذا الترابط ، والضرورة الجدلية لديناميكية الصدام لا بد أن تكون سطحية ، من وجهة نظر مسرحية ، ومن هنا كان هيغل على حق في أن يصف كل مؤلف يحل نفسه بهذه الطريقة بأنه «شامل الحركة» .

أما مدى غنى هذه النموذجية واتساعها فيعتمد على طور التقدم التاريخي الذي تنتمي إليه المسرحية ، ومع هذا الطور هناك فردية الكاتب .

أكثر الأشياء أهمية على الاطلاق الديالكتيك الموضوعي الداخلي للصراع ذاته الذي يعين حدود «شمولية الحركة» بشكل مستقل عن وعي الكاتب المسرحي . لنأخذ على سبيل المثال مسرحية أنتيغونا لسوفوكليس .

قضى كريون ألا يدفن بولينيكوس . في هذا الموقف المعطى يتطلب الصراع المسرحي طرفين ، وطرفين فقط ، هما شقيقتا بولينيكوس . ولو أن انتيغونا الشقيقة الوحيدة لأعطت مقاومتها البطولية للمرسوم الملكي انطباعا بأن رد فعلها اجتماعي متوسط وبديهي . فشخصية أختها ايسمين حيوية لإبراز أن عمل أنتيغونا بطولي فعلاً وأن تعبيرها البديهي الذي صدر في مرحلة خلقية مبكرة قد تلاشى ، وإن لم يعد في الظروف الراهنة رد فعل تلقائياً أو بديهياً : إن إيسمين تشجب منع كريون مثلما تشجبه أنتيغون ، لكنها تطلب من اختها البطلة ، أنتيغون ، ان تخضع لقوة السلطة باعتبارها الطرف الأضعف . وأعتقد أن من الواضح أن مأساة انتيغون بدون إيسمين لن تكون مقنعة ، وأنها لن تكون بدونها صورة للشمول التاريخي - الاجتماعي ، مثلما أن وجود أخت ثالثة لهما ليس له أي معنى .

لهذا كان ليسينغ على حق ، في مناظرته ضد «المأساة الكلاسية» حين أكد أن مبادىء ، «شكسبير في التأليف المسرحي هي في أساسها المبادىء اليونانية ذاتها . والفرق بين الإثنين فرق تاريخي . إن بنية الصدام في الحقيقة الواقعية نفسها تتضاعف وتتشابك نتيجة لتزايد الصلات الإنسانية ذات الموضوعية المتزايدة والتعقيد الاجتماعي - التاريخي . وما تأليف المسرحية الشكسبيرية إلا انعكاس صادق عظيم لهذه الحالة الجديدة التي دخلت فيها الحقيقة الواقعية ، مثلما كانت مآسي أسخيلوس وسوفوكليس تتلاءم مع أبسط الأمور في أثينا القديمة . يدل هذا

التغير التاريخي على شيء جديد نوعياً لدى شكسبير يتعلق بالبنية المسرحية . طبيعي أن هذه الجدة ليست مجرد زيادة خارجية بسيطة في غنى العالم المصور . بل على العكس لقد ابتكر شكسبير منهجاً جديداً وأصيلاً للحركات الاجتماعية والانسانية كما أنه نموذجي ومتنوع ولو انه رد هذا التنوع إلى ما هو ضروري بصورة نموذجية . وبالضبط ، لأن الطبيعة الداخلية لمسرح شكسبير تقوم على نفس المبادىء الإغريقية كان الشكل المسرحي لديه بالضرورة مختلفاً تمام الاختلاف .

إن صحة تحليل ليسينغ وعمقه يظهر ان نفسيهما بشكل أكثر ملاءمة حين نورد أمثلة سلبية . ثمة رأي مجحف واسع الانتشار بأن التركيز الخارجي على الفعل ، وتقليص عدد الشخصيات إلى اقل ما يمكن . . الخ يمثل نزعة مسرحية خالصة ، في حين أن التغيير المتعدد والملون للمشاهد ، وكثرة عدد الشخصيات لا يمثل نزعة ملحمية في الدراما . هذا المفهوم سطحي وخاطىء معاً . إذ أن الشخصية في المسرحية ، تعتمد في كونها مسرحية أو روائية على طريقة حل مشكلة «شمول الحركة» وليس على علامات فارقة شكلية فقط .

لنأخذ طريقة التأليف في «المأساة الكلاسية» فهي تحاول أن تتحقق من الوحدة الشهيرة للزمان والمكان . ويتناقص عدد الشخصيات إلى أقل ما يمكن . غير أن في هذا الحد الأدنى شخصيات سطحية تماماً من الوجهة المسرحية ، وبخاصة «أمين السر» الفضاح . إن الفيري الداعية إلى هذا النوع من التأليف ، لم يقتصر على نقد الدور غير المسرحي لهاته الشخصيات نقداً نظرياً ، بل حذفها عملياً من مسرحياته ، فماذا كانت النتيجة؟ ربما لم يكن بين ابطال الفيري «أمناء للسر» لكن بينهم حواراً غير مسرحي شديد الطول . إن نقد الفيري يعرض جانباً مسرحياً زائفاً من «المأساة الكلاسية» ويضع في مكانه حشواً بعيداً عن المسرح بعداً ظاهراً .

الخطأ في التأليف على هذا الأساس من المشكلة بأكملها هو أن هؤلاء الكتاب يجعلون الصدام مجرداً بطريقة آلية ووحشية (يحدث هذا بطرق مختلفة ، لأسباب تاريخية وفردية مختلفة ، ولدى مؤلفين مختلفين يمثلون هذه النزعة) . ينتج عن ذلك خسارة الديناميكية الحية «لشمول الحركة» ولو أعملنا الفكر مرة أخرى

بشكسبير لوجدنا أن «أكثر أبطاله عزلة» لا يعيشون وحدهم . ومع ذلك فلم يكن هو راشيو أمين سر هاملت بل كان قوة دافعة مستقلة وضرورية للفعل الشامل . وبدون نظام التعارض بين هاملت وهوراشيو ، وفورتنبراس وليرتس لن يكون هذا الصدام المحدد ممكناً في هذه المأساة . وبالطريقة ذاتها كان لمركوتيو وبنغوليو وظائف ضرورية ومستقلة في مسرحية «روميو وجولييت» .

قد تظهر المسرحية الطبيعية على أنها مثل مضاد . فالشخصيات ، وقد وضعت وضعاً درامياً إلى حد ما ، (كما في مسرحية «النساج» لهوبتمان) يبدو معظمها ضرورياً ، يمثل اجزاء حية من الشمولية العينية المحددة لفتنة النساج .
ونجد مقابل ذلك أن معظم المسرحيات الطبيعية تضم دائماً عدداً من الشخصيات التي لا تصلح إلا لتوضيح البيئة الاجتماعية أمام المشاهد ، ويشمل ذلك حتى المسرحيات التي تتعمد تقليل عدد الشخصيات وتركيز حبكاتها من الناحيتين الزمانية والمكانية . إن كل شخصية من هذه الشخصيات وكل مشهد لها تحول المسرحية إلى رواية ، لأنها تعبر عن عنصر «شمول الموضوعات» وهو عنصر غريب بطبيعته عن غاية المسرحية .

يبدو هذا التبسيط كأنه يبعد المسرحية عن الحياة . كما أن هذه المسافة الواضحة بينهما أفسحت المجال لظهور نظريات متعددة زائفة حول المسرحية : كانت النظريات المتعددة في الماضي تبرر «المأساة الكلاسية» وفي أيامنا تبرر النظريات» عرفاً» معينا في الشكل المسرحي ، أو «الاستقلال الذاتي» للمسرح . الخ . وليست النظريات الأخيرة اكثر من ردود فعل عن الفشل الضروري للمذهب الطبيعي في المسرحية ، لكنها بعد أن وضعت نفسها في أقصى الطرف المقابل ، تتحرك ضمن الدائرة الكاذبة المفرغة ذاتها للمذهب الطبيعي نفسه .

على كل حال ، من واجب المرء أن يرى «مسافة» الدراما هذه كإحدى وقائع الحياة ، كانعكاس فني وتأمل بالسؤال : كيف تكون الحياة ذاتها بصورة موضوعية في لحظات معينة وكيف «تظهر بالضرورة» طبقاً لذلك؟

من المقبول به عموماً أن الموضوع الرئيسي للمسرحية هو صدام القوى الاجتماعية في أشد نقاطها تطرفاً وحدة . ولا حاجة بنا إلى إدراك خاص لنرى

الصلة بين الصدام الاجتماعي في شكله المتطرف من ناحية والتحول الاجتماعي ، أي الثورة ، من جهة أخرى.إن كل نظرية عن المأساوي أصيلة وعميقة ، تلح على أن من أبرز صفات الصدام ضرورة أن يأخذ كل طرف من الأطراف المتصارعة زمام المبادرة من ناحية ، كما تلح من ناحية اخرى على أن يسوى الصدام بالقوة والعنف. فإذا عن للمرء أن يترجم هذه المتطلبات الشكلية للصدام المأساوي إلى لغة الحياة فبامكانه أن يرى فيها أكثر السمات المعممة رفعة للتحول الثوري في الحياة ذاتها ، بعد أن أرجعت إلى الشكل المجرد للحركة .

ومن المؤكد أنه ليس من باب الصدفة المحضة أن تتلاءم الفترات العظمى لفن المأساة مع التغيرات التاريخية العالمية العظمى في المجتمع الانساني . وقد رأى هيغل - ولو بصورة صوفية غامضة - في صراع انتيغونا سوفو كليس اصطدام القوى الاجتماعية الذي أدى على صعيد الواقع إلى دمار الأشكال البدائية للمجتمع وظهور دول المدن اليونانية . ومع أن تحليل باخونين لأورستيا أسخيلوس يشدد على الاتجاهات الصوفية أكثر من هيغل ، فإنه يصوغ هذا الصراع الاجتماعي صياغة أكثر تحديداً ، أي على أنه صدام مأساوي بين نظام الأمومة الآفل والنظام الاجتماعي الأبوي الجديد . إن تحليل انغلز العميق الصارم لهذه المسألة في كتابه «أصل الأسرة» يوقف نظرية باخونين الصوفية المثالية على قدميها عن طريق المذهب المادي. فهو يثبت بالحجة والبرهان النظري والتاريخي ضرورة القرن بين نشوء المأساة اليونانية وهذا التحول التاريخي العالمي في تاريخ الجنس البشري .

يتشابه هذا الوضع مع الازدهار الثاني للمأساة خلال عصر النهضة ففي هذا العصر قدم الصراع التاريخي العالمي بين الإقطاعية المحتضرة وآلام المخاض للمجتمع الطبقي - قدم الشروط المسبقة لبعث الدراما في مادتها وشكلها . وقد بين ماركس هذا القرار بشكل واضح تماماً فيما يتعلق بمسرحية عصر النهضة . كما أنه ذكر في كتابات متعددة الضرورة الاجتماعية لظهور الفترات المأساوية وختامها . ولهذا أبرز ماركس في كتابه «مساهمة في نقد فلسفة الحق عند هيغل» (١٨٤٤) عنصر الضرورة والإحساس العميق بالتلاؤم الذي يظهر من هذه الضرورة وسط

الأقسام المحتضرة في المجتمع - أبرز ذلك على أنه شرط مسبق للمأساة : «طالما أن النظام القديم ، باعتباره النظام العالمي القائم ، يناضل ضد عالم على وشك الولادة ، فثمة من جانبه خطأ تاريخي عالمي ، ليس شخصياً وهذا هو السبب في أن سقوطه مأساوي»

في هذا المقال من مقالات ماركس في شبابه ، كما كتب فيما بعد في «الثامن عشر من برومير» يقدم ماركس تحليلاً ثاقباً للسبب الذي تغدو من أجله صدامات تاريخية معينة مواد للملهاة . ومن الأمور التي تعد غاية في الامتاع والأهمية لنظرية المسرحية أن النتيجة الموضوعية للتقدم التاريخي الذي بحث فيه ماركس ، كانت على الدوام تتألف من الضرورة المأساوية لاقدام أحد أطراف الصراع على العمل - ويكون العمل من جانب خصوم التقدم الانساني .

وعلى كل حال فسيكون من ضيق الأفق أن نقصر وقائع الحياة التي تستتر تحت الشكل المسرحي - بطريقة صارمة آلية على الثورات التاريخية الكبرى وحدها فسوف يجر هذا إلى عزلة فكرية للثورة عن الاتجاهات العامة والدائمة للحياة الاجتماعية ، وستقلب مرة أخرى ظاهرة الثورة إلى «كارثة طبيعية» ، ومن ناحية أخرى يجب على المرء أن يلاحظ قبل كل شيء أن هذه الصدامات الاجتماعية التي تحمل في ثناياها بذور الثورة لم تؤد كلها في الواقع إلى ثورات تاريخية. وقد أشار ماركس ولينين مراراً وتكراراً إلى وجود اوضاع لم تؤد إلى انفجار ثوري مع أنها ثورية من الناحية الموضوعية ، لأن تطور العامل الذاتي لم يكن كافياً ، والمثل على ذلك مرحلة ما بعد ١٨٥٠ في المانيا .

الشعر بوصفه اتحادا بين الصنعة والرؤيا

ويليام ويمسات
وكلينيث بروكس

لئن كانت نظرية النماذج البدئية الأسطورية تمثل إحدى اللحظات الختامية في تاريخ النقد الأدبي في الغرب ، فإننا نجد إحدى بداياته الشكلية البعيدة في محاورات أفلاطون حيث أجبر المحاور الساخر استاذاً ساذجاً منشداً للشعر وراوية له ، على إقرار مؤذ حول نوع العلم أو الحكمة التي يستطيع أن يدعيها لنفسه هو أو سيده الشاعر . وقد بينت زبدة الاستقصاء أن الشاعر والراوية «لا يعلمان» شيئاً عن الموضوع إطلاقاً ، بمقدار ما هما شاعر وراوية فقط . فقد كان الوحي الرباني غير العقلاني يلقنهما الكلام المدهش ؛ وكانا يخرجان عن عقليهما بفعل قوة تهبط رأساً على الشاعر ثم تمر منه الى الراوية ومستمعيه بنوع من القوة المغناطيسية .

كانت محاورة «أيون» تمهيداً أولياً بسيطاً لهجمات أكثر إحكاماً قام بها أفلاطون على قوة الشعر الإيهامية والإنفعالية ، في «الجمهورية» ومحاورة «فيدروس» والمحاورات الناضجة الأخرى . وقد رد أرسطوطاليس في كتابه «الشعريات» (Poetics) بأن تشغيل الانفعالات المؤلمة أمر مفيد ، ويتم التطهير بواسطة المعالجة

المثلية (homeopathy)[1] ، أما بالنسبة للاستبعاد الخداع الذي يستبعد به الشعر الكليات فإن القصة المأساوية أو الملحمية هي بالفعل نوع من الابتكار الأخلاقي الذي هو أكثر من حوليات التاريخ غير المبتكرة اقتراباً من قول شيء خطير وفلسفي وكلي عن البشر المكافحين . وثمة تلميحات عن مزيج من الطيبة والخطأ لدى ذلك البطل وفي اختباره لنتائج مروعة . في حين أن القصيدة الهزلية أكثر تجريداً أو أقل اسطورية ، كما أن الأخطاء المرتكبة فيها أقل إيلاماً وترويعاً . يضع أرسطو في (البلاغة) بعض الملاحظات عن الحيل اللفظية وطرق الكلام المجازية الرفيعة ، وكذلك عن شخصية المتكلم وانفعالات جمهوره . تلك هي الأبعاد الحتمية للكلام ، ويمكن للحكيم أن يستعملها بحكمة ، ومن الخير للخطيب أن يتبصر في استعمالها المعاكس .

بعد مئات عدة من السنين نجد في روما الأوغسطية الشاعر الغنائي المصقول والمترسل هوراس ما يزال يتحدث ـ بحسب التصنيفات الموروثة من المشائين ـ عن الشعر المسرحي والملحمي وينوه عرضاً بالمحكمة السقراطية بوصفها مصدراً وافياً من مصادر المضمون الشعري . وقد بدا له من المهم ـ أو أنه تحدث وكأن الأمر يبدو مهماً ـ أن يعترف ببعض الأنماط المحددة من الشعر ، في وزنها ومضمونها وقواعد اللياقة فيها . وقد قال : إن من المهم استعمال الكلمات استعمالاً صحيحاً ، يضاف إلى ذلك مقدار كبير من العناية والمهارة في نظمها جنباً إلى جنب . وعلى الرغم من أن النص الرسمي في كتاب «فن الشعر» لهوراس يتحدث عن المأساة والملهاة (وهما النوعان اللذان يتوجب على الناشىء أن يتمرن عليهما) فقد كان هوراس نفسه محدثاً وهجاء وشاعراً مترسلاً ـ فقد قدم ملاحظاته الذكية من خلال هذا التركيز على الشعر بوصفه نوعاً من التدريب الماهر المهذب على الحديث . ولكن بعد أقل من قرن نجد في روما أديباً يونانياً غفلا كتب «في السامي» فكان ضد هوراس مباشرة . «في السامي» احتفال بالنشوة والإلهام ، فهو

---

(١) (معالجة الداء بإعطاء المصاب جرعات صغيرة من دواء لو أعطي لشخص سليم لأحدث مثل أعراضه) ، (المورد) .

يؤكد بكل حماسة وجد الرأي الذي أورده أفلاطون في «أيون» بشيء من الاستخفاف . فقد كان الجانب التثقيفي للخطابة والبلاغة محترماً جداً في روما القرن الأول بحيث أن أطروحة لونجينوس لم يكن في وسعها إلا أن تستغرق في معالجة تعقيدات الصنعة وأساليب القول الشعري وأشكال الأطناب . غير أن لهجة لونجينوس الهدارة الخاصة تنصب على روح الشاعر العظيمة الملتهبة ، وومضات الوحي ولمعاته ، واندفاع كلامه العظيم المهمل ، وضخامة الموضوعات التي تلهمه ، ونشوة جمهوره المستجيب .

لم تكن تلك اللهجة غريبة على الرومان فقد ظهرت بينهم الأفلاطونية الجديدة بعد قرنين على يدي أفلوطين الميتافيزيقي وصاحب الرؤى . الفرق بينهما هو أن لونجينوس يعتمد على التماع الوحي والاستنارة شبه الإلهية ، أمّا أفلوطين المنهجي المتأمل والميتافيزيقي المتعمق فإنه يتمم الالتماعة بفلسفة شاملة عن العقل الإلهي والحياة الالهية اللذين يشعان ويحلان في كل الكون وفي كل أرواح الناس وعقولهم . الفنان هو المثل الخاص عن ذلك العقل ، فهو يعطينا بفضل لمسة رفيعة من الألوهية أسطع وأحسن صورة لزيوس . إن التركيب الطموح لمقدمات أفلوطين تؤدي إلى تأكيدات هامة ، وبخاصة حول جمال النور وبساطته ، وعن رفعة حاسة البصر التي تلتقي بالنور وتقدره ، وعن تشابه واتحاد العضو العارف والذات مع الموضوع . المقدمات ذاتها تؤدي إلى مشكلات صعبة كمشكلة الشكل المزدوج (صورة فوق صورة) في الحجر المنقوش ، والصراع بين مبدأ الوحدة الإلهي وبين مبدأ الجمال الرواقي في التعقيد الذي يتضمنه التماثل . وقد تابعه القديس أوغسطين بتأكيداته الهندسية والعددية على الوحدة والإنسجام ، كما تابع القديس الاكويني تشديد أفلوطين على النظام والإشعاع وعلى تماثل الذات والموضوع بموجب طبيعتهما .

ساعد الاستمرار الطويل للعصور الوسطى المسيحية على الاعتراف بفلسفة وحدة الفكر والوجود والجمال وتطويرها دون انحراف ، مع تشديد على التناغم العددي ، وعلم الفلك والموسيقى ، بحسب مبدأ الإشعاع المرئي في علم الكون ، وعلى أوسع وأدق تفصيل في رمزية كتاب الله العليم ، الكون . وهكذا

يرتبط أحد فروع الأفلاطونية ، ويساعد على تطوير قراءة الشعر القديمة والمجازية ، وهي القراءة التي طبقت على تفسيرات الكتاب المقدس المسيحية والعبرية . وقد أطالت العصور الوسطى وعصر النهضة أمد القراءة الرمزية ـ ولو بمعنى بعيد عن المعنى «الابداعي» الذي فهمت به «الرمزية» في أيام قريبة من أيامنا . وأخيراً فإن العصور الوسطى كانت فترة الشعر البلاغي ـ الشعر الجديد في القرن الثالث عشر ـ وهو يعني الوصايا الهلينية عن كيفية استعمال التشابيه والاستعارات كلها ، ومناسبات استعمالها .

ـ ٢ ـ

لم يكن أرسطو معروفاً خلال تلك الحقبة كسلطة أدبية ، ولم تقم سلطة لغيره . ولكن بدأ في القرن السادس عشر التعامل مع «شعريات» أرسطو (وربما كان ذلك مباشرة لأول مرة ، وقد نظروا اليه نظرتهم الى نظام ميت مليء بملاحظات ملغزة) ، ومع هوراس أيضاً ، بعد أن «صهر» مع أرسطو في شرعة جديدة متكاملة . ولكن في أثناء ذلك نشأ الأدب المحلي من دانتي إلى أريوسطو ، وكان على المحكمين النظريين أن يعالجوه ويعالجوا مشكلات الوزن والأسلوب في الكتابة العامية ، والتقليد الساخر والرومانس الجوال ضمن الشكل الملحمي . وقد نشأ موضوع الحب البطولي عند تاسو ، والقصائد الرعوية التي ابتدعها غواريني . ومن ثم جاءت سلسلة الاتهامات والدفوع الملهمة . وهكذا تم اكتساب الحريات الرومانتية ، ولكن الأساتذة الكلاسيين كانوا منافحين أقوياء أيضاً ـ وقد بزغت من سكاليجر الى كاستلفترو ، لأسباب مختلفة الوحدات المسرحية الأرسطية المتعددة للفعل والزمان والمكان ، وقد قدر لها أن تصبح لدى المسرحيين الفرنسيين في القرن التالي ولدى درايدن سوابق وتحديات ذات معنى عظيم . إبان أواخر القرن السادس عشر في إيطاليا ظهرت مسألة مستويات الرمزية بأشكال أبسط نوعاً من التي ظهرت بها في القرون الوسطى ، وظهرت في ذلك الوقت أيضاً القضية العظمى التي تضمنتها المناقشات الكلاسية بأجمعها من أفلاطون وأرسطو

وما بعدهما ، فيما إذا كان الشعر صورة حرفية أو واقعية ، أم أنه يمتلك رخصة من نوع ما لكي يكون خيالياً أو «توهمياً» . وقد نوقش كثيراً أيضاً مفهوم «إما المتعة وإما التعليم» ـ وجميع ما يتعلق بأهداف المتعة والتعليم ، ويشمل ذلك فرنسا القرن السابع عشر في عهد مبكر يعود على الأقل إلى الأب دوبيناك في كتابه «ممارسة المسرح» (١٥٩٧) ، حيث تم استنباط فكرة أن الشعر وجد ليسر «من خلال» التعليم ـ وهي ارهاص متشنج قليلاً بالفكرة المتأخرة الشهيرة القائلة بأن القيم الجمالية غاية نوعية تطلب لذاتها . والسير فيليب سدني هو الأديب الانكليزي الذي أعطانا أفضل تلخيص لهذه الأفكار الاوربية ، وبخاصة الفكرة التعليمية والخلقية . إن جملته عن الشاعر الذي «يحوم في فلك بداهته» ، واجتهاده بأن «الشاعر لا يؤكد شيئاً لذلك لا يكذب» هما تصريحان ألمعيانِ عن الحرية والقدرة الشعريتين . ويمكن أن يقف إلى جانب هذين التصريحين فقرة باكون عن أن العلم يثني العقل ويوجهه نحو الحقيقة الواقعية ، أما الشعر «فيخضع مظاهر الأشياء لرغبات العقل» .

في جيل اليعقوبيين ظهر بن جونسن بهجائه الكلاسي ومذهبه التعليمي المتطرف العنيف ، ويحمل مذهبه نسخة قاسية بشكل مدهش عن فكرة أرسطو بأن الهزلي شكل من أشكال القبيح . كما أن جونسون زودنا ببيان حي ونثر انكليزي خصب طليق عن أن العقل الكلاسي قل أن ظن إن اظهار الفكرة إلى حيز الواقع يفسدها .

أما درايدن فأطول النقاد الانكليز عمراً وأكثرهم إنتاجاً وأهم ناقد عاش في القرن السابع عشر . وقد مر بأطوار متعددة ، فكان المنظّر المسرحي الإنكليزي ضد الضوابط الفرنسية ، وكاتب مسرحيات بطولية ، وكان متحدثاً وشاعر بلاط ، وناقداً لشكسبير ، وهجاء رقيقاً للبلادة ، وكان مترجماً للروائع الكلاسية ، كما ترجم تشوسر وقدره . أظهر لنا درايدن معنى التحول التدريجي في مناقشات الكلاسية الجديدة فيما يتعلق بوحدات المسرح الثلاث وبالقافية في الشعر المسرحي (وهي مسائل التكثيف والتحقيق الواقعي التي تمت مناقشتها تحت قناع مسائل الإقناع والتصديق) كما ناقش مسألة موافقة الكلام لمقتضى الحال ، ومسائل

الواقعي والمعجز والبطولي ، وما يتعلق بموضوعات مختلفة مثل «العدالة الشعرية» وجدية أهداف الضحك ، والمنافسة بين القدماء والمحدثين ، وإمكانية ومعنى كل من الترجمة والمحاكاة . كانت البؤرة البطولية ، (بوصفها بؤرة نظرية فعلاً) حلقة وصل بين الأفكار الأرسطية عن البطل والتصورات المتضخمة عن العظمة والإلهام . وقد جاء بعث فكرة هوارس في دماثة البلاط بشكل هادىء وجاف ، متوافقاً مع المفهوم البطولي ، ليخلف البداهة «الميتافيزيقية» (وهي شيء لا تحفل به النظرية المعاصرة) ، وهذه ضرب من الشعر يطيل التلبث في منطقة الشعر التي يدخل إليها .

شاهد القرن السابع عشر نهاية الثقافة البلاغية المنتمية إلى الخطيب شيشرون والقرون الوسطى وأوائل عصر النهضة ؛ وكان قرن انحطاط مكانة الكلمات وغوامض المذهب السمعي ، وارتفاع مكانة الرؤية والرسوم البيانية التخطيطية لمصلحة الروح العلمية التبسيطية والتصنيفية . وقد رأينا تنوعات معنى كلمة «بداهة» Wit ـ الاستهجان التدريجي للمعنى الميتافيزيقي والخيالي (المعنى الذي قد يستعمل لوصف شعر دن ، هربرت ، ميلتون ، أو شكسبير) ثم تطور مفهوم جديد للبداهةالحق على أن يكون حكمها تلاؤم التفكير والتعبير ـ إلى أن تركزالنقد في مصطلح جديد شديد الغموض . يستعمل مصطلح «البداهة» الآن بشيء من الشك إذا نظر إليه بمعناه الشعري القديم كما استعمله لوك أو أديسون ، أو أنه يطبق بمعناه الجديد على الشعر الدارج بطريقة ملتوية ، كما يستعمله اليوم أفضل الشعراء الإنكليز .

وفي تلك الأزمة ، أزمة اكتمال تحلل الحساسية ، وتوجه المذهب العقلي الديكارتي والنيوتوني في غزوات لاحدود لها من حيث الوضوح ، إلى جانب استغراق الفنون اللفظية في الصنعة وتزويق الكلام في معان ضائعة ـ في أثناء ذلك ارتفع صوت جديد يتكلم عن المتع السمعية والبصرية (متع المخيلة) ، ومتع اللمس ، المتع الجمالية ، متع المناظر الفسيحة ، وعن قران الفنون المفترض في الأغنية والأوبرا . كما توالى أيضاً بوضوح أكثر الحديث عن الشعور، والشعور الرقيق، وعن متع الشعور المؤلم . كما بزغ الكلي الأفلاطوني لدى صموئيل جنسون والسير

جو شوا رينولدز بصورة السامي في اللونجينية الجديدة . ورغماً عن الحديث الكثير والضليع عن الضوابط والأنواع ، فإن حلة جنسون الكلاسية البالية تمزقت أمام رياح الانفعال . غير أن السوابق الكلاسية كانت على الدوام ماثلة في الأذهان : بخصوص الإنفعالي ، وبخصوص النشوة عند لونجينوس والصور الوجدانية للتطهير عند أرسطو . وكذلك بخصوص جلال الظواهر الطبيعية المخيفة والمهددة ، وعلامات التعبيرات الإنفعالية ، وجمالية الإحساس وجمالية الإنفعال حين يمتزجان معاً بشكل شامل . تطلعت الحركة الجديدة ، مدعومة بمصادر قديمة ، نحو المستقبل وظلت «حديثة» لمدة قرنين تاليين . أضف إلى ذلك المبدأ الشامل الخفي في «الترابط» . وقد كان ذلك أول خطوة نحو القطيعة مع أنماط التشويق والقيم التقليدية القديمة . ولكن مع المرحلة التالية (التي تمت مع الولع الجديد بالخصوصية وتفاصيل الطبيعة التصويرية) غدت تلك الخطوة مبدأ لقوة وضعية خلاقة حارة ـ مبدأ التوافق التخيلي .

ـ ٣ ـ

تلبث في انكلترا نوع معين من الكلاسية تحت اسم «أسلوب القول الشعري» وممارسته . وهو نوع غريب من الزخرفة والصقل قوضه وردزورث في المرحلة الأولى من اتجاهاته البدائية والتبسيطية . بعد ذلك غدا الطريق خالياً في وجه وردزورث وكولريدج للانطلاق من «الترابط» بأبسط أطواره الميكانيكية عند هارتلي إلى تصور أكثر حرارة وليونة حققاه عن طريق الوضع المجيد (والعابر) للمخيلة ، وذلك بأن ابتعدا عنه مسافة قليلة وأظهرا في قصائدهما ما يمكن أن يعنيه اكتمال مذهبهما . وقد زاد كولريدج مذهبه مناعة بأن جلب إليه تعمق الميتافيزيقا الألمانية وامتلاءها ـ نظرية المعرفة في تحديد «الذات» و«الموضوع» ، أو إعادة التوافق المتخيل بين هذين الضدين ومعهما إعادة التوافق بين الفن والطبيعة ، العاطفة والفكر ، الكلي والخصوصي ، وتوابعهما الأخرى . إن وردزورث وكولريدج أظهرا بصورة مرتبة مدى سعة الحركة الرومانتية الألمانية وتنوعها ، في

الإنتاج الشعري والنظري لكل من غوته وشلينغ وفيخته . فقد تعاون هؤلاء أجمعون على صنع تاريخ الشعر الحديث بأكمله والجماليات كلها في الغرب .

كانت النظرية الرومانتية في الواقع دعوة طموحاً ، غامضة ومزدوجة في وقت واحد ـ دعوة للحرية الشعرية وللمسؤولية الشعرية . وبذلك كانت نقطة الاوج التي انحدرت منها خطوط متضادة في النظرية الشعرية ووصلت من خلال القرن التاسع عشر إلى أيامنا هذه . احدى هذه النظريات انحدرت من كانت في نظرته إلى التنزه والشكلية والجمال ، ومرت عبر علم الجمال الاكاديمي الفرنسي وبعده إلى أوائل النظريات الشعرية الرمزية والبرناسية ، فنتج عنها ما صرنا ندعوه مؤخراً «مذهب الفن للفن» ، وهو ما احتفل به في نهاية القرن الماضي على أنه تلقائية الطاقة الشعرية واستقلالها الذاتي . أما على مستوى الجماليات واللسانيات العامة فقد كانت فلسفة بنديتو كروتشه التعبير المنهجي النهم عن هذه النظرة . وبدون ابتعاد كبير عن مذهب الفن للفن كما نرغب أحياناً في أن نظن ، بل كان في بعض الأحيان جزءاً منها ، شيء أكثر مهارة من الناحية التقنية وأكثر امتاعاً لنا ، الشيء الذي خرج من «المخيلة» والرمز الرومانتيين ، فغدا : «الرمزية» . تبدو الرومانتية وكأنها لم تأت مباشرة عن الفلاسفة الألمان بقدر ما جاءت عن طريق كولريدج وبو ، وهايني وبودلير ، الى فترة ما لارميه وأتباع فاغنر . نجد في الرمزية «موسيقى للأفكار» أكثر دقة من نظرية الكلاسية الجديدة في تصورها لرسم العواطف ـ كما انها كانت شبه رد فعل روحي ضد فلسفة العلم .

غير أن نوعي النظرية هذين ، الفن الصافي والرمزية ، كانا في نزاع مع ثلاثة أنواع أخرى طورت المنحى المضاد للارث الرومانتي ـ ولا نعني إرث التلقائية بل الطاقة الخلقية والاجتماعية والمسؤولية التطورية . فصار لدينا ثلاث صور من المذهب التعليمي :

الأول ، وهو الأبكر والأكثر نزوعاً رومانتياً ـ وهو مذهب يمكن أن نسميه المذهب الحماسي ، البطولي التنبؤي كما ظهر مثلاً في «دفاع عن الشعر» لشلي ، وفي «البطولة وعبادة الأبطال» لكارليل .

والمذهب الثاني هو المذهب الإنساني الكلاسي ، وهو أقرب ما يكون ملاءمة للاهتمامات الأدبية ، ويتصف بالصلابة والترفع ، وينحدر من أصل ألماني وفرنسي . وقد عبر عنه أتم تعبير بالانكليزية الناقد ماثيو أرنولد .

أما المذهب الثالث الذي يدين بالكثير للديالكتيك الهيغلي ، والذي ينتشر ببطء ، ولكنه أكثر حداثة وأكثر تصميماً ، فهو نتاج التقاء أفكار فرنسية ـ روسية تحت عناوين عن الواقعي والطبيعي والاجتماعي أو السوسيولوجي . وهذا المذهب الأخير أكثر المذاهب نزوعاً إلى التعليمية وأكثرها نزوعاً الى التطور على الاطلاق . إن تولستوي أعظم أديب فنان وهب نفسه لنظرية من هذا النوع . حين يعالج تولستوي ما هو حقيقي صادق في الأدب ، وما هو عقيم ، متخم ، لذائذي ، ارستقراطي ، يهاجم بشره ، وربما كان علينا أن نأخذه في حسابنا بطريقة لسنا مضطرين إلى تطبيقها على معالجة زولا للرواية بوصفها تجريباً في المعمل العلمي الاجتماعي .

إذا ألقينا نظرة على المشهد النقدي وبخاصة في أمريكا خلال العقود الأولى من قرننا هذا ، رأينا ركاماً من حطام حوادث القرن التاسع عشر التي كنا نتقصى آثارها : فهناك من جهة نهاية مذهب الفن للفن وتراثه البراق المجلوب ، والنزعة الشمولية لكتاب مجلة ميركوري «Mercury» ومجموعة مجلة سمارت «Smart» . ومن جهة أخرى استمرار النزعة الإنسانية «الأرنولدية» من خلال التأثير الطويل لارفينغ بابيت وب . إ . مور ، ونهايتها التقريبية عن طريق المختارات التي ألفت معها وضدها في (١٩٣٠) . كما وجد أيضاً تراث قوي للواقعية الاجتماعية اتخذ أسماء المذهب الطبيعي ، ومسؤوليات الروائي ، والإسم القبيح «الفضاحون» ، ثم مجيء عصر «أمريكا النزيهة» ، وهو مزيج من الدخان والفولاذ وشمس الغرب الأمريكي المحرقة . ثم جاءت بعد ذلك أقسى اللهجات التعليمية على الإطلاق في النقد الماركسي في الثلاثينات ـ وقد ظلت في حالة فوران حتى اتضح للأدباء المرتبطين بالمذهب الماركسي أن هذا النوع من النقد لا يجد مجالاً له في أمريكا .

أحد التوترات الجديدة التي نشأت في النقد الأدبي في القرن العشرين يمكن تلخيصها تلخيصاً مبستراً تحت اسم «المذهب النفسي» . فنجد من جهة ،

أوضحها النوع الفرويدي ، وقد جاء على شكل بواعث جديدة تستنتج من اللا شعور عند دراسة الروايات والقصائد ، والسير الأدبية التي تعاد كتابتها على شكل حالات تاريخية وتجارب (تبحث عن الحوافز المأساوية والهزلية في علم نفس الأعماق وعلم الإنسان ، وتعود من خلال فرويد إلى نيتشه في نظرته إلى الشعر البطولي وحالة الهدوء ، وإلى هيغل في نظرته إلى الصراع ذي الجوهر الأخلاقي) .
ومن جهة أخرى نجد نوعاً أهدأ من السابق في المذهب التأثري ، في التعادل ، في الإنسجام الجميل بين الدوافع ، وقد حسن هذا المذهب ريتشاردز وزملاؤه في العشرينات . وهو يعود إلى مذهب اللذة الأنيق والمنقح عند سانتيانا ، وقبله إلى المذهب التأثري المقترن بالأخلاق النفعية في القرن التاسع عشر . وتبين مقالتا جون ستيوارت ميل عن الشعر كيف تمكن إرث القرن الثامن عشر من الدخول إلى النقد الأدبي . وقد ردد ميل أصداء الطريقة التي اتبعها كولريدج ورد زورث .

غير أن المناقشة الأدبية في القرن التاسع عشر بجملتها وتفصيلها لا تشبه مناقشة القرن الثامن عشر ، من حيث أنها لم تشتهر بأي مذهب تأثري منهجي .
وحين عادت إلى الظهور هذه الدعوة الجمالية والرومانتية مع ريتشاردز في العشرينات كان لديها الكثير مما تقوله عن أولية الدوافع وتعادلها ، وكان هذا شاهداً جديداً على شيء يشبه الاعتزال أو التنزه في الآثار الكلاسية . وقد شاع مذهب ريتشاردز الجمالي بعد أن حلى نفسه بالحلية العصرية التي هي التحليل اللفظي ، أو صار على الأقل بالإمكان تحويله لخدمة أهداف المناقشة الأدبية المعرفية .

ارتبط ريتشاردز بالكلاسية الجديدة فيما كان يمثلها في الحقبة ذاتها فقرات واضحة من صور باوند وايليوت . احتذت كلاسية القرن العشرين الجديدة مواقف فيلسوف الحدس الذي يؤمن بالمذهب الكلاسي ت . إي . هولم ، ومن البيانات النحوية لدى غورمونت ، ومن كامل المد لدى الرمزية الفرنسية والشعريات الساخرة (وكان لدى باوند ما يدعى «المذهب الصوري» وعناية بشيء يفترض انه احترام للكتابة الصينية التصويرية . غير أن هذا ليس شديد الأهمية) .
إن اللاشخصية والمهارة ، والموضوعية ، وصلابة النوع وصفاءه ، واتحاد الانفعال بالموضوع اللفظي ، وضابط الاشتمال وإعادة التوافق ومن بعده الاعتماد المتبادل

الوثيق على المسرحية والسخرية والاستعارة ، أو ما يعادل هذه العناصر الأربعة ـ مثل هذه الفكر صنعت نسق الكلاسية الجديدة كما شق طريقه الى النقد العملي حوالي ١٩٣٥ أو ١٩٤٠ . ومهما قصر هذا النسق في إقناع المؤرخين الرجعيين أو توضيح ما تعنيه قصيدة من هذا أو ذاك ، فإن مجيء هذا النوع من النقد يعني بالفعل تقنية جديدة واهتماماً موضوعياً في الشعر .

ـ ٤ ـ

شاهدت السنوات الخمس عشرة الماضية على الجبهة النقدية ادعاءات عريضة متعددة ، جديدة أو متجددة ، تشق طريقها قدماً . فأكثر الادعاءات الجديدة أكاديمية ، وأكثرها حرفية واستاذية ، هو النوع الجديد من الدراسات الجامعية التي تسعى إلى أن تستبدل القصيدة لا بالكاتب ، كما في الأطوار الرومانتية الأولى للمذهب التاريخي ، وإنما تستبدله ، بالضبط والعمد ، بالجمهور الذي كتب له الشاعر القصيدة ، بقدر ما يمكن اثبات ذلك بمعنى من المعاني . فإذا عدنا إلى القرن الثامن عشر حيث نجد البداية الأولى الواضحة للمنهج التاريخي الحديث في وثائق مثل «ملاحظات على قصيدة الملكة السماوية» أو حتى «مقدمة عن شكسبير» لصموئيل جونسون ، فإننا نلحظ أن عاطفتهم نحو الأدب الغوطي أو الإليزابثي تتراوح نوعاً ما بين الدعوة إلى التساهل مع الكتاب الأقدمين ، بالرغم من العصور البربرية التي كتبوا فيها ، والدعوة إلى تقدير فرص الإلهام التي أتاحتها تلك العصور بالذات . غير أن المفهوم الحاكم في ذلك الزمن كان «العبقرية» الشخصية . أعني أن النقد كان إلى جانب شكسبير رغماً عن نقائصه . في القرن التاسع عشر وجدت القومية ، الأدب الشعبي ، الحتمية الثقافية ، العرق والبيئة واللحظة في «تاريخ» تين . غير أن الدراسات الأدبية ظلت تميل إلى أن تضع مثل تلك الاهتمامات وراء الكاتب بشكل واضح . أي أن تلك العناصر هامة لأنها ترينا عقل الكاتب ، وما يجعله يكتب بالطريقة التي كتب بها . إن احتراف سانت بوف للاهتمام الشديد بطفولة الكاتب وأخوته وأخواته وأبويه وأجداده ، مثل

متطرف ومع ذلك نموذجي عن مثل هذا التعمق في النقد . وعلى الرغم من الاستثناء الذي يمثله كتاب كورثروب «تاريخ الشعر الإنكليزي» في تكثيفه الثقافي ، يصح بصورة عامة القول بأن البحث الأدبي الأمريكي والانكليزي (مقتفياً أثر الأساليب الجيدة في أوروبا) استمر حتى السنوات الأخيرة على متابعة الكاتب ، بتاريخه العام ، الداخلي والخارجي ، ومحيطه . ولم يكن الأمر يتطلب سوى حرف المرآة قليلاً لينقلب المحيط الى جمهور الكاتب . ويستقطب الجمهور بطبيعة الحال كل الانتباه . ومن الواضح أن الجمهور تسمية للتركيز على البؤرة الواقعية ـ الاجتماعية . غير أن حرف تشديد القيم في البحث الاكاديمي (التشديد على كل من قيمة الشعر ذاته وقيمة البحث في تاريخ الشعر) كان خطوة أخرى لما تأت بعد ، وكانت خطوة متأخرة بشكل طبيعي . ظل الهدف العادي للبحث الاكاديمي حتى وقت متأخر أن يكون قادراً على أن يعلن : «وهكذا أثبتنا ما كان يحاول الكاتب أن يقول» أو «وهكذا أثبتنا معرفته وصحة أقواله» أو «وهكذا أثبتنا اخلاصه» أو «وهكذا أثبتنا عمق مشاعره» . أما النهج الجديد ، وهو أصعب وأشمل ، ولما يتقدم بعد إلا قليلاً بحيث يتكون له مستقبل واسع خطر ، فيبدو أنه يروق له أن يكون هدف إعلانه : «وهكذا أثبتنا أن قصيدة الكاتب كانت موجهة إلى الجمهور في أيامه ، أو إلى الجمهور الحقيقي ، أو إلى الجمهور الذي يهم» . وهكذا «فقد كان يعرف ما يصنع وبذلك كان مؤلفاً جيداً» . وفي هذه الأيام تتزايد في المجلات والكتب التي تصدر عن المطابع الجامعية العناوين التي تشير إلى «جمهور شكسبير» ، «النهج الاجتماعي للملهاة عصر عودة الملكية» ، «الفردوس المفقود والقارىء في القرن السابع عشر» ، «الجمهور المسرحي في أيام غاريك» ، كما تشير العناوين إلى نشوء الجمهور القارىء ، وإلى عدد الناس في العصر الفيكتوري ممن اشتروا «تاريخ انكلترا» لماكولي أو «مود» لتنيسون .

وليس من الصعب أن نستشف تعاطفاً بين النوع الجديد من النزعة التاريخية التي تحولت الى الجمهور والنزعة النقدية الثانية المتأخرة ، وهي الاهتمام السيء الذي تطور في نفوس بعض النقاد بالتحليل اللفظي . ولم يقتصر التعبير عن ذلك بالشك المباشر في التحليل أو بالدعوة إلى مزيد من القراءة «المنفتحة» للنصوص ،

وإنما ظهرت جزئياً أيضاً في شكل تصريحات عن الحاجة إلى إنصاف كامل البنيات الضافية للقصص والمسرحيات ، وما فيها من حوافز وعقد وأفعال وإيقاعات مأساوية ، ورمزيتها الأكثر عمقاً واتساعاً وضخامة ، ومعانيها الأكبر - بالاختصار ، كل جوانبها وأجزائها المفترض أنها أجسم وأهم من أن تخترقها تقنيات التحليل اللفظي ونقده . ولهذا النوع من التفكير عرض ملخص ومؤثر وضعه منذ ما يقرب من مائة عام خلت ماثيو أرنولد في مقدمته لقصائده عام (١٨٥٣) حيث ندم من العطالة ، أو من الفعل المحدود بشكل قاتل ، في قصيدته «أمباد وقليس» ، واتجه إلى الأفعال الخطيرة الجليلة في المآسي الاغريقية ، ورأى أن شكسبير يتمتع بالقوة البلاغية التي جعلت تأثيره سيئاً على الشعراء الرومانتيين ، وبخاصة كيتس (كان كيتس شديد الاهتمام بالكلمات والصور) . كان أرنولد يعطي نكهة ألمانية خلقية وبعد الرومانتية لحجة كلاسية قديمة - ترددت مثلاً في ريمر ، مع أصداء من درايدن ، وفي جيلدون - بأن شكسبير كان معاباً ولا يجوز تقليده في أمور العقدة ، وأن على الناقد أن يعني نفسه بالعقدة ، وبالقصيدة بأكملها ، وبالتصميم الأكبر ، وألا يقتصر على النقد التافه للكلمات والأجزاء المتقطعة . وهي فكرة سمعناها أيضاً من لسينغ الكلاسي ، الذي كانت أفكاره عن المسرحية تتوازى مع تصوراته المستمدة من لوك وديكارت بأن ألوان الرسم غير واقعية ولذلك فهي أدنى من واقعية كتلة التمثال وشكله . كانت أفكار أرنولد جزءاً من طموحه الإنساني وبرنامجه الخلقي للأدب . كان هذا ، كما قلنا ، فرعاً من المذهب التعليمي بعد الرومانتية . ونشأ فيما بعد نقد جديد يهتم بالنثر القصصي ، ولا نعني نقد زولا ، بل نقد فلوبير وجيمس وفورد ، ولم يكن هذا شديد البعد عن روح الشعريات الرمزية . ولا يلوح أن هنري جيمس كان خائفاً من أن يقع في شرك الكلمات أو أن تذهب جهوده هباء على النسيج اللفظي أو على سطح الأشياء . فإن ألقت امرأة يدها على الطاولة ونظرت اليه بطريقة معينة ، فإن ذلك في نظر جيمس أو إحدى شخصياته ، حادث . والحادث متشابك مع كل حادث آخر في العالم (حاول الفنان أن يستحضر دائرة من نوع ما حوله ، أو يتظاهر

بذلك) . ونحن لا نجد لدى هؤلاء المنظرين العظام للنثر التخييلي شكا في التلبث عند تفصيلات الاداة .

لكننا نجده فعلاً مرة أخرى في فترة متأخرة جداً ، وهذا الشك ليس قائماً فقط في تدعيم نوع معين من الأرسطالية الأكاديمية الجديدة وإنما في معسكرات أخرى أكثر حداثة تتخذ مقياسها الأصول الاسطورية والشعائرية . هنا ، الإستعارة فعل ، وفعل كبير . إذ للمرة الأولى منذ درايدن ولابوسو يفترض بأن جوهر الأدب على جانب من الضخامة والصلابة بحيث يظن المرء أنه يمكن تحويل جوهره من لغة إلى أخرى . إن إيقاع الفكرة المأساوية هو الشيء الضخم ـ بما فيه من خروج للبحث ، ومجابهة وانفعال ، واكتشاف أو تثقيف . وقد رأينا أن الكتاب الذي يعطي هذه النظرية صياغتها المقنعة المضبوطة هو «فكرة المسرح»[1] لفرنسيس فرغسون . ولدينا هنا بين الاتجاهات النقدية الأخيرة أكثرها مهابة . ومن المؤكد أن أكثر الرموز تضخماً وضبابية وتهديداً للنقد في السنوات الخمس عشرة الأخيرة هو مبدأ النقد بالأسطورة والأصول الشعائرية .

صحيح أن هذا المذهب الاسطوري الجديد ليس مقترناً على الدوام بانعدام الثقة في التمحيص البلاغي . فالتعبير والرمزية يمكن أن يتحالفا بسرعة مع الاسطورة والشعائر . لأن الأربعة كلها نظريات في المخيلة المبدعة ، في قانون الروح البشرية بوصفها الوهية أو مشاركة في الألوهية . يشترك هردر وشلينغ وكاسيرر مع ليفي بريل وفريزر وعلماء الانسان الكلاسيين في كامبريدج على علمانية الروح بموجب فلسفة الشكل الرمزي . أهم الكتب الأخيرة في المنهج الأسطوري كتاب «النافورة الملتهبة» لفيليب ويلرايت ، وفيه تلخيص بديع للصلة بين علم الدلالات الخاصة من جهة ومن جهة أخرى علم الإنسان الشعائري مفسراً في الرؤية المعتمة لعلم نفس الأعماق . يقرر علم الدلالات الفرق بين «اللغة المختزلة» اختزالاً علمياً و«اللغة المتعددة الإشارات» ، لغة العمق ـ عبر المنطق ، اللغة المألوفة في الشعر والأسطورة والدين والميتافيزيقا . يبحث علم الإنسان في وراثة

---

(١) عن الكتاب المذكور ترجمنا مقالة فرغسون عن مسرحية أوديب الملك لسوفوكليس .

الرموز «المغروسة فيما قبل الشعور» ، رموز «الدهليز أو المدخل» ، نظرة الإنسان البدائي إلى العالم ، موت ونشور الإله الزراعي . (عظة النار لبوذا ، اورست اسخيلوس ، الرباعيات الأربع لإيليوت ، أمثلة متدرجة للإيضاح) . أما بالنسبة للكاتب الذي يتوق بشدة إلى شعريات البنية الإجمالية فإن كتاب ويلرايت يشبه أن يكون مأتماً محزناً للعقدة الخيالية والمضمونية .

غير أن الأسطورة والشعائر ، كما قلنا ، نماذج من الفعل والفعل الواسع . بهذه الطريقة تستطيع أن ترتبط بسهولة بالشعريات غير اللفظية . ويشمل هذان الجانبان تشديداً على ما هو مهم في الشعر بطريقة شعبية واسعة ، وما يستطيع أن يمنحه دعاوى تعليميةومكانة دينية واجتماعية. إن المصادقة على صحة الفلسفة الأسطورية الجديدة يظن أنها تكمن في اللا شعور العرقي البدائي . وبذلك تبتعد عن الرجوع الخطر إلى الموضوعية ، وإن كانت تغرق في الخزان الواسع للا شعور العرقي السابق على المنطق من أجل أساس باطني للكلية . وقد نشأت الأساطير في مرحلة الرؤيا الكارثية والتنبؤية . ونجد مع الإغريق والهندوس (ومنهما استمد فريدريك شليغل وحيه ذات مرة) ميلتون وبليك وملفيل وبيتس واليوت وجويس ، وربما فولكنر . الاتجاهات الرئيسية الثلاثة في النقد المتأخر ـ ما بيناه من توجه نحو الأسطورة ـ تشترك في انتماء أفقي أو شعبي (خلافاً للانتماء العمودي والارستقراطي للنزعة الشكلية في الكلاسية الجديدة . وقد أظهرت الاتجاهات الثلاثة كلها الى درجة ما الاهتمام التعليمي المهيأ في تراث الواقعية الاجتماعية خلال القرن التاسع عشر . وعلى الرغم من أن علم الاجتماع قد نشأ في القرن التاسع عشر . فقد كانت النظرية الأدبية والمذهب الإنساني في الانكليزية والفرنسية بطولية وفردية وإيحائية ، خلال ذلك القرن . وكما نعرف جميعاً فإن قرننا الحالي هو قرن الإنسان العادي . تتصور الاتجاهات الأدبية المذكورة الإنسان من النخبة أو العامة ، على أنه متعدد الطويات ، يفكر ويستجيب على دفعات . إن راوية أفلاطون يوميء إيماءة قوية حول شفاء آلافه الباكين .

- ٥ -

ما هي المكانة الفعلية ، المكانة الصحيحة لراوية أفلاطون وللشاعر الذي يمثله الراوية الملهم ؟ بعد أرسطو وعبر العصور القديمة ـ في التقليد الرواقي والهوراسي ، وفي تقليد أيزوقراط وشيشرون المتتبع للحكمة في فصاحة الخطابة ، في المراحل الانفعالية والسرية للأفلاطونية الجديدة ، حازت القوة الشعرية على مكانة رفيعة ، ولنقل إنها حازت على درجة وافية ومكانة ملائمة . أما في العصور الوسطى فقد مر الشعر بانخفاض في مكانته النظرية لأسباب لاهوتية ولتعاظم الأهداف العلمية الضمنية في الجهود السكولائية . لقد كان عصر النهضة بالتحديد بعثاً للدعاوى الأدبية الكلاسية في المذهب الإنساني ، ولو أن هذه الدعاوى اشتبكت بالتعاليم المستمدة من سلطة الكتابات القديمة ومن الديالكتيك المتولد من الممارسة الأدبية في روح «الرومانس» البازغة . إن أفول عصر النهضة في حقبة الكلاسية الجديدة للأدب وفي القرون الأولى للعلم الحديث أدى إلى هبوط مكانة القوة اللفظية بالمقارنة إلى ما ظنه أفلاطون مكانة مرغوبة ، على الأقل في لحظات من «الجمهورية» و«أيون» . إن اليقظة الثانية للقوة الشعرية أو انتعاشها الرومانتي على أيدي الألمان استند بأكمله إلى التراث الكلاسي ، وإن كان بطريقة جديدة ، انفعالياً ، ذاتياً ، ترابطياً ، تخيلياً ، إبداعياً ، ومدعياً لنوع جديد من السلطة . فمنذ أيام المغالاة في صبغ كل شيء بالصبغة الرومانتية ، استوعبت النظرية الأدبية كامل حلقة الادعاءات الممكنة للشعر : تلقائية مختلف المذاهب التعبيرية ، الفن للفن ، كما أن بدائل السيرة والمحيط غدت ممكنة بفضل تحسين المناهج التاريخية ، الجوانب التطورية والحتمية من النظرية الاجتماعية ، مختلف المذاهب التعليمية في القرن التاسع عشر ، وكذلك عودة النماذج البدئية الأسطورية الى الظهور في القرن العشرين .

نستطيع دراسة تاريخ تغير الآراء ، كما يذهب اليوت في تاريخه المختصر للنقد الانكليزي دون أن نتوصل إلى النتيجة الحمقاء بأن ليس لنا أن نقول سوى أن الآراء قد تغيرت . ومؤلفا الدراسة لم يضعا هذا التاريخ المختصر للآراء الأدبية لو لم يريا فيه نموذجاً لجهد يسعى على الأقل إلى غاية معينة .

إن أكثر اللحظات صعوبة ، وأكثر إلحاحاً تحت مختلف الأشكال ، في تاريخ النظرية الأدبية وجدليتها هي تلك التي تمس القيم والانفعالات ـ أو ما يحب البشر ويكرهون ، وتجربتهم لهذا الحب والكره . وقد اتجهت أكثر الميول ثباتاً في التاريخ النقدي المعاصر ـ موازية ومظللة لمجرى الميتافيزيقا وعلم النفس المعاصرين ـ باتجاه إرجاع القيم الى الذاتية ، أي باتجاه المذهب القائل بأن ما يحبه الناس ويكرهونه مسألة تعود بالضبط والتحديد إلى تجربتهم عينها في الحب والكره . وقد يكون من الصعب ، بل من المستحيل ، على ناقد الأدب أو مؤرخ النقد الأدبي أن يضع في حدود مصطلحه ولياقته عرضاً وافياً للميتافيزيقا الصعبة التي تخلق مشكلة القيم . ومع ذلك فالمنظر الأدبي مضطر ولو إلى إلمام متواضع بمعرفة صلة أفكاره بتلك المشكلة .

إن التنوع العظيم في تذواق الناس للذة وفي استجاباتهم الانفعالية للتجربة ، بل إن اختلاف ذوق الفرد من آن لآن وفي هذا الظرف أو ذاك ، قد يلقي في بعض الأحيان ظلاً بارداً على ترجيحاتنا بخصوص القيم . هذه الوقائع أمور لا يستطيع منظر الشعر أن يماحك فيها . فهو لا يستطيع أن يصححها أو ينقحها أو يعيد إليها توازنها بإحصائيات جديدة . كل ما يستطيع أن يكون له منظور أعمق أو أتفه في فهم مثل هذه الوقائع . وفي إمكان الإحساس بالترتيب ، بالتسلسل ، بالوحدة في عالم تجربتنا ـ إحساس بالهدف ، إن كان لنا أن نفوه بالكلمة ـ أن يفعل شيئاً لطرد الوهم البارد من الطبقة المحايدة ، الطبقة الغائمة وراء الخير والشر .

لنقل بادىء ذي بدء إن وضع الشخص وهو يواجه عالم القيم محرج للغاية . فهو لا يواجه نموذجاً أو درجة لشيء يؤلف قيمة موضوعية معزولة وخارجية ، وإنما أغراضاً متعددة ذات أنوع من صلات متعددة بنفسه . ففي كل موقف قيمي جانب موضوعي وجانب ذاتي ـ غير أن الترجيح يقع مرة على هذا الجانب وأخرى على ذاك ، وبدرجات متعددة من الثقل . فقد يلحق الأذى انساناً بسبب سكين أو ناد ، فيشعر بالأذى والضرر واقعين على جزء منه ـ وليسا صفة للمدية أو النادي ، الكيان الخارجي المؤذي . وقد يذوق ملحاً أو سكراً ، فطعم ما يحب أو يكره وحدة

خفية لذلك الكيان النوعي الجديد على فمه وعلى ما ذاقه ربما قبلا . وبعد ذلك ، يأتي المستوى الثالث ، فيرى أحمر أو أزرق ، ومهما كانت النظرية التي تحدثه عن علاقة الضوء بعينيه (مهما كانت نظرية الرؤية حساسة) فإنه يجرب صفة الحب والكره على أنها صفة خارج نفسه . (تلك على الأقل «ظاهرية» الحادثة) . ثم ينظر إلى مشهد طبيعي ، إن تعقيد النمط البصري والمعاني التي لا بد أن تتعلق به ، تضع موقع القيمة خارجاً بشكل أكيد وبصري مجسم . (أن يلمس المرء قدمه ، أن يلمس المرء صحنه ، أن يلمس المرء خياله) ثلاث درجات من المدلولات لكلمة «لمس» تلخص سلسلة القيم التي خططناها آنفاً . أخيراً ، لنفرض أن رجلاً ما شاهد جريمة أو سمع عنها (سكيناً مغروسة في رجل آخر) ؛ إن القيمة المتضمنة هنا تبين نوعاً أشد تميزاً ورفعة من حيث الجزم الخارجي والموضوعية ـ هذا النوع يدخل في حيز الأخلاق . ومع ذلك فهذه القيمة راسخة في الألم والهلاك النازل بذات أخرى . فالقول بأن القيمة نسبية أمام الذات هو غير القول بأن القيمة نسبية بمعنى أن رأي أي شخص فيها قد يصح كأي رأي لأي شخص آخر . أو أن القول بأن القيمة ليست موضوعية ، أو ليست موضوعية بصورة بسيطة صافية ، هو غير القول أنها ليست «كلية» ، أو ليست صحيحة بالنسبة لكل الذوات . ولعل في وسعنا أن نستحضر مصطلحاً مثل «الجوانية» لنصف الترجيح الذي يقع على بعض الكليات . فمن الصحيح مثلاً أن أية ذات بشرية مهما كانت ستعاني من آلام وأذى من جروح السكين ـ ولو أن ذلك لا يكفي لتأسيس خاصية شر كامنة في المدية ذاتها .

ولكن ، لنعد هنا ، بشيء من التشبث ، إلى حقيقة أن المناقشة الراهنة ليست معنية مباشرة بالمدى والأشخاص ، أو باللذات الحسية والقيم الخلقية ، وإنما بالشعر ومن ثم بالكلمات . وحقيقة أن الشعر يؤلف من الكلمات تجعل مشكلة القيمة التي نخططها أكثر تعقيداً أمام منظّر الشعر ، وربما تخلق مسافة معينة تبعده عن مشكلة القيمة الأساسية . إذ أن الكلمات تدخل نوعاً خاصاً من الذات «المقومة» ، الذات التي لا تستجيب فقط للقيم بالانفعالات أو المشاعر وإنما تصوغ وتلفظ (ولو لنفسها فقط) معرفتها بالقيمة والاستجابة على السواء . وهذا لا يعني

أن مثل هؤلاء الأشخاص غير عاديين ، غير أن حقيقة التلفظ ذاتها تجعل الإنسان يقيم بطريقة خاصة .

وأغلب الظن أنه يقيم بطريقة مختلطة شديدة الحذق - فبواسطة التعجب والجوانب الإيقاعية في اللفظ ينجز شيئاً يشبه أن يكون تعبيراً مباشراً عن شعور هو على الأقل أكثر غموضاً ؛ وبواسطة تسمية اللذات والآلام والإنفعالات بأسمائها وما يعادلها من قيم (الكرة والغضب ، الحب والمتعة ، الخير والشر ، الجميل والقبيح) ينجز تخطيطاً أدق وإن كان أكثر تجريداً ؛ وبواسطة أصوات الأسماء المحايدة لكل أنواع الموضوعات والصفات والأفعال والعلاقات (للإنسان والحيوان والحجر واللون والشكل والحركة) ينجز تجسيداً مادياً أعمق . إن كلمات الصنف الأخير لا تسمي مباشرة أياً من الاستجابات أو القيم ، ومع ذلك فقد يكون لها في سياقاتها الفعلية فحوى انفعالية كثيفة . وقد يظهر من المفيد لغرض نقد الشعر أن نقسم هذا الصنف الكبير إلى جزءين عظيمين : أسماء الموضوعات والأفعال التي هي أسباب أو حوافز لاستجابة انفعالية (أشخاص القصيدة وعقدتها) وأسماء عالم الرموز والترابطات التي - وان لم تكن موضوعات مباشرة للانفعال - تؤيد التفسير الانفعالي (الأسود والأبيض ، الغراب والحمامة) . لا يمعن أي من طبقات هذه الأسماء إمعاناً شديداً في خلق التعبير عن التجربة الانفعالية أو في تحسين عدواها . وهي تعمل دائماً ضمن شبكة معقدة ، ولا يتعدى عملها التأليفات اللفظية التي هي قصائد . ويمنع تعقد عملياتها من المزيد في تبسيط النظرية الشعرية - سواء منها نظرية المحاكاة البسيطة (نظريات المحاكاة الواقعية أو المثالية الميتافيريقية للعالم الموضوعي) أو النظرية الإنفعالية أو الوجدانية البسيطة (نظريات التعبير الإنفعالي الصافية أو نظريات النتيجة الانفعالية الصافية) .

ويبدو عملياً أن أحد الدروس الرئيسية في تاريخ النقد أن تشديد النظرية الأدبية يجب أن ينصب على التجربة (الذاتية والانفعالية) وليس عل موضوع القيمة أو ماهيته طالما أنه خارج أية ذات مجربة (بكسر الراء) . ومع ذلك ، وللأسباب التي رسمناها، فلايجوز تفسير هذا الدرس بأننا ننزل قيم الشعر إلى منزلة الإيماء غير القابل للمناقشة . إن انحراف الضوء من خلال البلور يبوح بشيء عن الضوء

وشيء عن البلور ؛ والإنحراف ذاته نوع من الواقع يستحق أن نلاحظه . لنقل أن الشعر نوع من الحقيقة الواقعية انحرف من خلال استجابات فردية . وهذا الانحراف ذاته هو مكان الحقيقة . هل يبوح الانحراف بشيء فريد ومتعمق عن الحقيقة الواقعية وراءه ؟ لسنا في الحقيقة بحاجة إلى قول الكثير عن هذا لأسباب تتعلق بأغراض الصنعة الشعرية (سيعتمد الكثير على ما نتصوره أنه السمة النهائية لتلك الحقيقة) .

إن معيار البداهة واللعب البارع بالكلمات الذي أمتع هوراس والعصور من بعده مع تشديد على محاكاة الحديث اللبق عند كل من بوالو ودرايدن وبوب ، كان صورة عن هذه الحقيقة : إذا كان على الشعر أن «يحاكي» فليحاك ما هو حي في الروح الإنسانية . وإلى هذه الحقيقة تمت النظرية الرومانتية التعبيرية المبدعة والواعية لذاتها . ومن المناسب أن أورد البيان الطنّان التالي لشلي :

كما ترتجف القيثارة وتعزف بعد خفوت الريح ، كذلك يسعى الطفل ، حين يمد صوته وحركته إلى إطالة مدة تأثيره ، وأيضاً إلى إطالة وعيه للسبب الذي جعله يبكي . هذه التعبيرات بالنسبة إلى الموضوعات التي تمتع الطفل ، هي الشعر بالنسبة إلى موضوعات أرفع . إن المتوحش . . يعبر عن الانفعالات الناتجة فيه بأن يطوق موضوعاتها بطريقة مشابهة ، كما أن اللغة والإيماء ، جنباً إلى جنب مع المحاكاة التصويرية ، تغدو صورة للتأثيرات المقترنة لهذه الموضوعات ولإدراكه لها . وسرعان ما يغدو الإنسان في المجتمع ، بكل عواطفه وملذاته ، موضوع عواطف وملذات الإنسان ؛ فهذه طبقة إضافية من الانفعالات تؤدي إلى كنز إضافي من التعبيرات ؛ فتصبح اللغة والإيماء والفنون المحاكية في الحال التمثيل ومادته ، القلم والصورة ، الإزميل والتمثال ، النغمة والتناغم . . .»

ويكتب كولريدج في فقرة أكثر تقنيناً ورزانة في «السيرة الأدبية» (الفصل ٢٢) :

«لاحظوا أنني لا أقصر معنى الكلمة على الموضوع المطابق لها فقط ، وإنما أجعلها تشمل كل الترابطات التي تستدعيها . لأن اللغة لم توضع لنقل الموضوع وحده بل ومعه الشخصية والمزاج والنيات العائدة للشخص الذي يمثلها».

ويمكن أن يستخرج المنظّر رمزاً مختصراً للوضع من «شعريات» أرسطو التي تتحدث عن محاكاة موضوعات معينة (المحاكاة بالكلمات والموسيقى والمشاهد وبقصة عن العالم الخارجي) ، لكن الموضوعات شخصيات وعواطف وممارسات ، أي أفعال أو مغامرات أو تجاريب - موضوعات المجال الداخلي للروح .

ومع ذلك فقد كنا نلمح ، وسنقول الآن بوضوح ، أن تعهد مثل هذه النظرية في القيمة الشعرية ليس إنكاراً لقيمة المجال الخارجي أو لواقعيته ، وليس إنكاراً للماهية التي هي ، على عدة مستويات ، خارجية بالنسبة لكل ذات مقومة (بكسر الواو) . النظرية لا تستطيع أن تضع مثل هذا الإنكار ، ولو على صعيد ما يبدو أنه أكثر المستويات سطحية دون أن تطوي الأسس التي تأمل أن تتحدث بها عن التجربة الشعرية . فما أن نتحرك ضمن الخلق الداخلي والتجربة الروحية للإنسان بحثاً عن أوضح مطلق لدينا ، وألصق كلي بنا ، مفهومات القيمة ، حتى يبدو أننا نخلّف وراءنا ونترك لمصير قلق وأكاديمي محدد قيماً سارة وغير سارة ، قد نعزوها في تخطيط أكثر سطحية الى ظواهر خارجية كألوان الأحمر والأزرق . وعلى كل ، فلا الشاعر ولا المنظر في وضع مريح يتيح لهما أن يخلّفا القيم وراءهما . فإذا لم يوجد أحد على الإطلاق - لا ميتافيزيقي ، ولا خلقي ، ولا لاهوتي - يعني بالحديث دفاعاً عن القيم الحسية - فإن الشاعر ، بطريقته المبهمة غير المباشرة ، مضطر إلى مداومة الاعتراف بها ، كما أن منظّر شعره مضطر الى التفكير بها ، لأنها تشارك في اللغة الرمزية الخارجية الظاهرية التي يتحدث بها الشاعر عن الحقائق الواقعية الأعمق والأكثر جوانية في القيمة . أما إذا لم تؤلف هذه القيم الحسية على الأقل مجموعة من القيم كلية - داخلية وموثوقة ، فإنها لا يمكن استعمالها كعلامات في اتصال الشاعر . وأكبر الظن أن منظّر الشعر غير مضطر إلى تقرير المسألة الميتافيزيقية بخصوص «موقع» كل قيمة حسية - سواء «في» الموضوع أو «في» الذات . ولعل المسألة كلها خداع . على أن كلاً من الشاعر والمنظّر يمكن في الحد الأدنى أن يتأكدا من شيء واحد : هو أن قابلية النمو الذاتية الداخلية مطلوبة على الأقل من أجل التواصل الشعري . إن القاريء لا يكتفي بأن يخبره المنظّر أو المؤرخ ، بأنه كان في يوم من الأيام ، في مكان كذا وكذا ، وإن هذا يعني

ذاك ، فالأرجواني ملكي ، والأسود يعني الموت ، وأن دوريان كان محارباً ، وليديان عاشقاً ، وكانت النايات عذبة والصواعق مرعبة . فإن كانت القصيدة عملياً ملأى بالتجربة والقيم ، فإن تلك الأشياء شأنها شأن أعمق المعاني الشعرية للروح ، ولا أقل منها ، يجب أن تختفي في مكان ما ضمن حلقة التجربة .

يقول غوته : «إننا نرى الى شيلر كيف أساء إلى نفسه بخطة الفصل التام بين الشعر الساذج والشعر الوجداني . فهو لم يجد للشعر الوجداني مكاناً ملائماً ، مما أوقعه في حيرة لاتوصف. كأن الشعر الوجداني يمكن أن يوجد بدون الأساس الساذج الذي يمد فيه جذوره» . إن منظّر الشعر قد يساق لأن يكون مثالياً بشكل من الأشكال بخصوص طبيعة الشعر ذاته أو مجال عمله . لكنه إذا ظل لصيقاً بموضوعات دراسته ، أي بالقصائد ، فإنه كذلك سوف يساق لأن يظل واقعياً في مفهومه عن الكون الذي يستوعب فيه المجال الشعري والذي يجد الشعر فيه أسبابه . إن نظرياته التأثرية الخالصة والتقويم الذاتي لم تعان من رفع الحماسة إلى مرتبة القيمة بل من رفع الابتعاد والاعتزال والتنزه والبرودة والحياد إلى تلك المرتبة . إن النظريات المعرفية الميتافيزيقية الصارمة ، التي تتحدث عن الصحة والخطأ الحقيقيين ، والجمال والقبح الحقيقيين ، هي النظريات التي تتمسك فعلاً بالقيم وتجعل الاستجابات للقيم ممكنة . لأن الاستجابة لا تستطيع أن تغذي نفسها إلى ما لا نهاية[1] .

---

(١) لقد وصف موقف الشاعر عامة وصفاً حسناً في العرض التالي المتأخر عن الرمزية :

«سيجد الرمزي الواقعي نفسه في وضع غريب : الشكل الشعري يفترض مسبقاً عالماً عقلياً . كما أنه كلما تصور الرمزي للغة بأنها رمز أكثر اكتمالاً ، زاد احتمال أن يفقد إحساسه باللغة على أنها إشارة ؛ إلى حد أنه حين يبلغ هدفه سيبدو أن إحساسه بالاتجاه قد تذبذب ، على اعتبار أنه لا يستطيع أن يضع عمله في مكان سواء بالرجوع إلى نفسه أو إلى العالم الخارجي . إن الرمزية المتقنة خطرة في سعيها وراء الشعر الصافي ، لأن الشعر لا يصبح صافياً إلا بفضل الشوائب التي يتمثلها . فحين تصل القصيدة إلى درجة تهزنا بها تفلت من يد الشاعر ومن عالم الموضوعات . وفي الدرجة التي يتحرر بها العالم الشعري من الروابط المنطقية يفقد الشعر مادته ؛ فالشعر =

- ٦ -

ما صلة الانفعال الشعري أو الجمالي بالانفعالات في الحياة الواقعية أو العادية ؟ هذا السؤال الصعب متضمن في المناقشة النقدية منذ أقدم الأيام ـ من تطهير أرسطو إلى ذهول لونجينوس ، إلى حالتي الشروع والتعاون في علم نفس ريتشاردز ، إلى حالة إبطال الكوابت المتنوعة عند فرويد ، فإن كان على المرء أن يقوم بخيار قاس بين النظرية الواقعية البسيطة التي ترى بأن الشعر يتعامل مع الانفعالات المباشرة للشفقة أو الخوف أو العواطف الغرامية ، ولذلك نحبه ـ وبين إحدى نظريات التلاؤم الفني التي ترى بأن الشعر يحدث تغيراً واضحاً في انفعالاتنا في الحياة الواقعية ، ولذلك نحبه : فعلى المرء أن يختار بكل وضوح النظرية الثانية . غير أن هذا البديل ، نعني نظرية التلاؤم ، ربما كان هو ذاته معرضاً لتنقيحات محيرة بين بدائل . فهل الإنفعال الذي هو سمة الشعر هو فقط تعديل في انفعالاتنا في الحياة الواقعية (الغضب يخف مثلاً ، أو يلجم ، أو يتجسد في تعبير) أم أن الانفعال في الحياة الواقعية الذي يعدل أو يعبر عنه هو أساس أو موضوع لانفعال أكثر تمايزاً . ليس هو غضباً أبداً وإنما هو بالضبط انفعال جمالي ؟ قد يبدو أن شيئاً من هذا مطلوب إذا كان لنا أن نضع الشعر في دائرة التكريم التي تعرف هذه الأيام بعنوان «الجميل» ـ أو الجمالي . وليست الاستجابة الصحيحة للجميل أو الجمالي هي ، افتراضاً ، الغضب ، ولو بصورة محسنة . ومع ذلك فليست تلك الاستجابة الصحيحة هي العمل الملائم تماماً لناقد الشعر أو منظره ، والسبب بكل بساطة يرجع إلى أنها استجابة انفعالية نهائية للموضوع الشعري وليست جزءاً من ذلك الموضوع . فإن كانت هي هدف الشعر فإنها هدف وراء الهدف المباشر الذي هو الكلام .

وبذلك ننتقل من مشكلة في نظرية المعرفة ـ وهي إن كانت القيمة التي يعبر عنها الشعر قيمة ذاتية أو موضوعية ـ إلى مشكلة من نوع أنطولوجي (علم الوجود)

حين يؤدي وظيفته يهدم مادته» . شارلز فيدلسون الأصغر «الرمزية والأدب الأمريكي» (شيكاغو ، ١٩٥٣) .

ربما كانت تنجم بالضبط عن الفعل الشعري الذي يقف نوعياً في منتصف طريق نظرية المعرفة . لأننا إن قلنا إن على الشعر أن يتحدث عن الجمال والحب (ومع ذلك لا يهدف إلى إثارة انفعالات غرامية أو حتى انفعالات أفلاطونية) وإن قلنا إن عليه أن يتحدث عن الغضب والقتل (ومع ذلك لا يهدف إلى إثارة الغضب والسخط) فقد يعني هذا أن الطريقة الشعرية في التعامل مع هذه الإنفعالات ليست نوعاً من التكثيف أو التأليف أو التعظيم ، أو أي هجوم مباشر على التأثرات إطلاقاً . ستكون الخدعة أو الأسلوب الخداع الذي يباشر به الشاعر كل أنواع الكلام عن الحب والغضب ، وحتى أنه يباشر ما يشبه أن يكون «تعبيرات» عن هذه الانفعالات ـ ستكون شيئاً غير مباشر ، مختلطاً ، متوتراً ، معاداً توافقه ، دون استهداف تحريض تلك الانفعالات أو التلفظ بأي شيء يشترك في جوهره في تحريضها . وقد مست هذه المسألة مساً خفيفاً خلال تاريخ النقد بأكمله ـ في كل مناقشات المأساوي والمؤلم وكل التلميحات حول النقص الملهاوي والمأسا ـ ملهاوي ـ وفي كل نظريات السخرية والمفارقة وإعادة التوافق بين المتضادات .

أحد جوانب الصعوبة في الادعاءات الحديثة للأسطورة والشعيرة هو مدى جديتها : الوظيفة التطهيرية العميقة والمواد الدينية الواسعة ، ودورات الموت والعودة إلى الحياة التي تعزى إلى الشعر ذي القيمة الجدية . هذه الأفكار يمكن أن توصف بأنها غير تاريخية . إن النقاد الأسطوريين مثل أتباع غوته في القرن الثامن عشر يريدون أن يعيدونا القهقرى إلى حالة مفترضة سابقة على المنطق وبالتالي على الأدب ذات عقلية شديدة الجدية ومعتمة جداً . ومن ثم فهم يتناسون أين هم في التاريخ ويتجاوزون على الأقل درسين من نموذجين عظيمين : الدرس الديني ، وبخاصة درس الديانتين العبرية والمسحيية ـ وهو درس ذو رزانة أصيلة ـ ودرس الشعر التام أو المنجز لدى هومر ، وهوراس مثلاً ، ودانتي وشكسبير وبوب ـ ومن المؤكد أنه درس من نوع مختلف . لنخاطر بأن نبدو طائشين حين نقول بأنه لم يكن درساً في الرزانة بقدر ما هو درس في النضال والهزل . ولكي نتم نظام المبادىء المتنافسة الذي نقترحه ، سنضيف درساً ثالثاً حديثاً ، هو درس الفلسفة التجريدية .

إن القسمة القديمة للشعر إلى مأساوي وملهاوي ، مع أنها قسمة فهي أيضاً اشتمال ، فهي تشتمل على اقتراح بأن المأساوي والملهاوي يمكن أن يكونا متكاملين . فمن جهة ، لدينا أفلاطون الذي شكا في «الجمهورية» من أن الشعر يذكي النزاع والإنقسام ، ويغذي العواطف ويرويها ؛ ويقول في محاورة «فيليبوس» (التي سمتها طبعة كامبريدج الأخيرة «تفحص أفلاطون للذة») بأن المأساة والملهاة لذتان غير خالصتين تنشآن عن الألم وعن نوع خاص من الانتصار على الألم (مثل الحياة ذاتها فهي مأساة وملهاة في وقت واحد) ، غير أنه يوجد بين الملذات نوع أحسن ينشأ مثلاً عن معرفة الأشكال الهندسية . ونستطيع أن نرى هذا النوع من الأفلاطونية ، العددية والهندسية ، يعاود الظهور هنا وهناك خلال العصور ، ـ مثلاً لدى أوغسطين وبوثيوس (حيث التصنيف موسيقي) ولدى مفكري القرن الثامن عشر في النظام والإنسجام من أمثال هتشيسون (حيث التصنيف مرة أخرى بصري وهندسي) . في أوائل هذا القرن ظهر الشيء ذاته ، مع عودات شتى إلى «فيليبوس» ، في جمالية الشكل «ذي المغزى» . إن أفكار بل وفراي وويلسكي ، أو أفكار جي هامبيدج عن الرسم والنحت ، تتشابه تشابهاً واضحاً مع مذهب الفن للفن في مرحلة ويستلرو وايلد ؛ هذه المدرسة الشكلية (التي ترتكز على «مغزى» المكعب ، و«مغزى» الاسطوانة ، كما تركز على لطافة البورسلين في بعض أشكال القصائد الفرنسية) قد أضفت ظلاً من المعنى على مصطلح «الشكلية» عند استعماله استعمالاً غير ودي خلال مجرى المناقشة الأدبية . ومهما يكن من أمر ، فإن مدرسة الشكل ذي المغزى تزودنا بمعارضة حادة مع النقد «الشكلي» من النوع الذي اهتم في السنوات الأخيرة اهتماماً كبيراً بمبادىء التوتر ، المسرحية ، الاستعارة ، المفارقة ، السخرية ، البداهة . كما كان الحل الحديث المبكر لمشكلة الشر في الفن نقيض الأفلاطونية ، وفي مثل تطرفها . كان هذا حل القرن الثامن عشر حين قرر الاستسلام إلى المشاعر الكثيبة أو الرقيقة . وكان تحليل البداهة مناقضاً لذلك . لذلك فإن واضعي هذا التاريخ لا يجدون صعوبة كبيرة في أن يتبينوا في أنفسهم تعاطفاً كبيراً مع الكلاسية المحدثة ومدرستها المعاصرة في النقد الساخر وما تشترك فيه مع النظرية التي سادت في أيام كولريدج والألمان .

لاحظنا أن إعادة توفيق المتناقضات ، كما فكر فيه شلينغ وكولريدج ، كان له محمول ميتافيزيقي كبير . فكيف تجمع الذات والموضوع معاً ثم تعلل تمايزهما مع ذلك ؛ وكيف توحد الظاهر والباطن ، العام والخاص ، الفكر والانفعال ، الفن والطبيعة ، أو أية سلسلة من المتناقضات أطول من هذه ومماثلة يمكن للمرء أن يوردها ـ هذا الترجيح شغل عقول المفكرين المذكورين ، المتعمقين في الاستبطان والتعالي . وقد عرف فردريك شليغل وآخرون سخرية ذات لون خلقي قاتم ، وتعالياً ذاتياً متهكماً . إن سخرية الاشتمال الشعري في الكلاسية المحدثة للقرن العشرين ، حين تتلفت إلى رمزية ساخرة في الحديث فتجد اشارة نظرية فيما يقتبسه من كولريدج كل من ايليوت وريتشاردز ، تمتلك لهجة انفعالية وأحياناً خلقية شديدة . هنا نجد عناية مباشرة بالقضايا الإنسانية والقيم الإنسانية (اهتمامات إنسانية) من خير وشر ، لذة وألم ، بدلاً من غوامض المعرفة والإبداع ، وفعالية المخيلة ، تلك «القوة التركيبية والسحرية» . وبذلك يبدو لنا أن الساخرين المتأخرين قد طرحوا مشكلة صعبة طرحاً قسرياً .

الألم والتهديم هما المكونان العظيمان للمشكلة . ففي وسعك أن تظهر أن اللذة ليست إلا نتاجاً ثانوياً وهمياً خداعاً للأشياء والصفات ؛ وليس بالمستطاع ملاحقته بذاته والنجاح من ذلك ؛ وتستطيع أن تلحق اللذة بالاهتمام ، وهو النظير العاطفي العام للمعرفة والموضوعات . إلا أن الألم ليس كذلك ؛ إذ يمكن في بعض الأحيان تجنبه (أي أنه لا يزداد دائماً بالهرب منه ، كما تتقلص اللذة بمتابعتها) ؛ وحين لا يمكن تجنبه ، نتمنى لو نستطيع . فهو أكثر التجارب إيجابية لدينا . للألم جانبان غالبان ، من حيث كونه شيئاً لا نحبه ومن حيث كونه نوعاً من الشدة المكثفة . ونحن نرجح أن الفنان حين يضع مسافة معينة تفصله عما لا نحب يكون قادراً على أن يستفيد من مزايا الكثافة . ومن ناحية أخرى نجد بوضوح تام أن التهديم سلبي ، فهو ختام التجربة والوجود والاهتمام . السؤال هنا : لماذا ؟ ثمة جواب ديني يتحدث عن الصبر والتكفير . وهذا الجواب لا يتنافى مع الشعر لكنه لا يناسب الشعر كحل شكلي للمشكلة الشعرية .

بطبيعة الحال سيكون رد المنظر المتأمل المسؤول أنه لا يقول عن الشر أو

الإنقسام أو الصراع أنها أشياء مرغوبة . لكنه واثق على كل حال أن مواجهتها ، ومواجهة المأزق الإنساني ، فن شعري ناضج . ولكن لهجة معينة مرة أخرى ، قد تبدو إلى حد ما وكأنك تخبر صبياً في لعبة كرة القدم بأن «الصراع» ليس في الواقع مهماً لكن المهم فقط ملاحظة بأن هناك «صراعاً» .

لنقل أننا نعترف بواقعية الصلابة المادية في التجربة الانسانية ، وعلى الرغم من أن المادة ذاتها ليست شراً (كما في التفكير الفارسي) فإنها مع ذلك تبدو الأساس الكافي المقبول في سبيل نوع من الثنائية ، الإنقسام ، التوتر ، الصراع ، صدام الرغبات ، والشر والألم . فالروح والمادة ، ما فوق الطبيعي والطبيعي ، الخير والشر ، كلها تميل إلى أن تنتظم كأضداد متوازية . وعلى الرغم من أن مفهوماً مادياً مصفى وهندسياً كمفهوم التناظر له خطره على مفهوم الجمال من خلال الوحدة . كيف للتناظر أن يكون جزءاً من تعريف الجمال ؟ يقول أفلوطين ، فكر فيما يؤدي إليه هذا المذهب . «المركّب وحده يمكن أن يكون جميلاً ، وليس أي شيء خالياً من الأجزاء» . لكن الأجزاء وتأليفها (وتفككها) تبدو لا مفر منها في الوضع البشري ، ويواجه الفن هذه الحقيقة ، في النظرة الحديثة ، وبخاصة الفن اللفظي . يقول المنظر ، ينبغي على الفن أن يحوز الصلابة التي تأتي من التعرف على الحقيقة الواقعية واشتمالها . ينبغي على الفن أن يحوز التوتر والتوازن والكلية . وسيضطر كل امرىء إلى الإقرار بأنه لا يمكن أن توجد مسرحية أو قصة ، مضحكة أو مفجعة ، دون توتر ودون صراع ودون شر . وقد لا يتضح لأول نظرة ، ولكن يظل صحيحاً مع ذلك، أنه دون ظل لهذه العناصر ذاتها لايمكن أن يوجد تراجع ريفي أو مثالي ، او أي تحذير هجائي أو تعليمي ، أو أية شكوى غنائية ـ أو ، ولهذا السبب ، لا يمكن أن يوجد أي فرح غنائي ، بمقدار ما تدفن منابع الفرح الإنساني في حيز الإمكان ، وفي التهديد وذكرى الأسى ؛ وطالما أن الحياة البشرية تجربة لتقلب الدهر والصراع وحالة من السكون(١) لا تبلغ إلا آنياً وديناميكياً .

(١) وبصورة أكثر تطرفاً : «لا يمكن للمخيلة أن تعرفنا على أي عالم آخر . فبدون فزع لن نركز على الجمال ، وبدون موت لن نجد نكهة للحياة ، وبدون خطر لا شجاعة ، =

يبدو أن الأعمال العظيمة والأعمال الجميلة تحتاج الى الشر ـ تماماً مثلما تحتاج إليه قصص المغامرات والبوليس السري الرخيصة . إن الشر أو الصراع مع الشر مستوعبان في بنية القصة ، وفي إيقاع الأغنية . إن الروح الأدبية تزدهر في الشر ولا تستطيع أن تستمر بدونه .

يمكن طرح المشكلة بايجاز على الشكل التالي : هل وحدة ونظام (الجمال والشعر) شيء يأتي بالرغم من تنوع الأجزاء أو بفضل مثل هذا التنوع ؟ الوقائع الواضحة في المأساة والملهاة ، والوقائع الأقل وضوحاً في الأنواع الشعرية ، يبدو أنها تقول إن نوع الوحدة المطلوبة لا يمكن أن تأتي إلا بفضل التنوع ـ فقط بفضل نوع معين من الكفاح . في بعض الفنون ذات التصميم البصري المجرد ، وربما في بعض أنواع الموسيقى ، نستطيع أن نرى التنوع الضروري للفن يظهر دون كثيراً عناء أو دون أية فكرة عن الكفاح أو عن الانفعال المؤلم المتعلق به . توجد أشكال أفلاطونية جميلة حقاً ـ وبالأخص أشكال معينة من الرسم والنقش ـ فنون عني أفلاطون عناية ظاهرةبتنقيتها على أسس هندسية ، وربما كان بينها أنواع معينة من الموسيقى . ولكن ما أن ندخل في مجال الفن اللفظي حتى نجد لهجة الكفاح في التنوع ظاهرة جداً ، ونجد في الأشكال الشعرية الرئيسية ـ القصصية والملحمية ـ أن هذا العنصر لا تخطئه العين ولا يمكن تجنبه .

قد ينظر المرء الى مفهوم الشعر على أنه نوع من الموقع المركزي يأتيه الشد من أجل الثنائية والصراع من جانب المتحاورين في المأساة والملهاة ، كما يأتيه الشد من أجل الإنسجام من جانب الجماليات العامة والجمال ، ووراءهما فلسفة النظام والوجود ووحدة الله . إن «المصلحة البشرية» تواجه «التنزه» الكانتي .

وبدون وحشية لا تهذيب ، وبدون عار لا وجود للكرامة والكبرياء الانسانيين . . . وقد جاء في الفكر التقليدي أنه بين سكنى الروح في هذا العالم وسكناها في عالم آخر ، يقدم لها حمام من النسيان لتنسى تلك الطبيعة التي عاشتها من قبل ، لكي تتكيف مع أية طبيعة أخرى في العالم الآخر» .

جون كراو رانسوم : (الحسي الكلي : ملاحظات في فهم الشعر) في كتاب «قصائد ومقالات» (نيويورك ، ١٩٥٥) .

ربما نواجه هنا مشكلة من نوع «زواج الجنة والنار» . فإذا لزمنا جانب الحذر وقلنا إنه يوجد في الشعر توازن ساخر للدوافع بدلاً من الاختبارات الهوجاء ، بدا للخلقي وكأننا نفكر في الاعتقادات والأغراض المتذبذبة ، لا بالالتزامات الخلقية . وإذا تحدثنا بجرأة أكثر عن الشيطان وأنه تم التصالح معه في الشعر فقط يبدو أننا نسترضيه عملياً ، وأننا نعطي هذه الروح الأرضية المظلمة مكانها الملائم في نظام الأشياء . وقد نشبه بجموعة من المانويين المثنويين ، أو شخصيات تعاني من الإنقسام في ذاتها ، أو وثنيين يحاولون الوقوف على رؤوس أصابعهم .

يمكن تبين ملامح الاستجابة لمثل هذه الصعاب في الواقعة المعروفة بأن فن الشعر ليس مسلسلاً هزلياً ميلو دراميا عن الخير والشر كوكيلين منفصلين ، البطل والنذل ، ولا أي نوع من أنواع الميلودراما الفلسفية ، حيث الحقيقة والزيف يتخفيان كشخصيتين تتصارعان لهدف واحد مشروع هو انتصار الحقيقة . لأن مسرح الصراع الشعري هو الجوهر الانساني ذاته ، أو قوامه الأخلاقي بحسب ما طرحه هيغل . والصراع هو عن الإنسان ذاته أو عن الخير والشر في الإنسان . وحتى لو كان الصراع الخارجي بسيطاً جداً ، كإنسان يكافح فيضاناً أو حريقاً في غابة ، فإن الصراع الشعري هو ما يحدث في داخل الإنسان المكافح أو داخل إنسان يلاحظ إنساناً مكافحاً . لقد عبر بعض المنظرين المتأخرين عن رغبتهم بنوع من أنواع المادة الادبية تعارض كلا من الفكرة الأفلاطونية أو الشكل الأفلاطوني . وسنرجع في هذا المقام إلى ما يمكن أن ندعوه «اللا ملائكية» عند ألان تيت في الجزء عن «مقالات تعليمية ونقدية» من كتابه «ابليس المنبوذ» :

«لقد أعدت مراراً قولاً جوهرياً حول ما اتصوره الحياة الحقة للمخيلة ، وهو أن حياة العقل في المخيلة تعتمد في تحررها على نوع من الإذعان لحياة الجسم (والإنسان) ، وإن الحياتين يجب أن يتعايشا معاً ، بحسب طريقة البشر وليس الملائكة ولا الشياطين . هذا الإذعان فضيحة لدى النظرة السطحية ، وطريقة للحرية لدى النظرة المتعمقة» .

مس بعض الكتاب في هذا الباب بشكل أكثر تأكيداً الألفة التي تحصل بين الجوهر الإنساني وحقيقة الشر ، كمعاناة وانقسام ودمار على السواء :

«لقد كانت المأساة الحقة على الدوام حساباً متزناً لعلاقة الطاقة البشرية بالوجود . وقد تطلب مثل هذا الحساب على الدوام نزاهة متعمقة ورفضاً للأشكال الرخيصة من النزعة السرية . وقد راز القديس بول المسألة ووجد من المستحيل حل المعادلة . لذلك صاح : «من ينترعني من جسم هذا الحوت ؟»

إن الفكرة البابوية عن «السقوط المحظوظ» التي عبر عنها مراراً أمبروز ، أوغسطين ، جورجي العظيم ، كما عبرت عنها الشعائر الكنسية ، ربما كانت أكبر شبهاً بالنظرية الأدبية السديدة من أفكار الأفلاطونية الجديدة التي فكر بها اوغسطين عن جمال المثلث أو الدائرة . إن كاتبي هذا التاريخ لا يعنيهما أن يضعا النظرية الأدبية ضمن أي مذهب ديني من أي نوع . ويبدو لنا، ونحن نقترب من خاتمة هذا التاريخ ، أن من المقبول على الأقل أن نعلن رأينا بأن نوع النظرية الأدبية التي يبدو بزوغها موافقاً جداً للتاريخ الطويل للمجادلات هو أكبر صعوبة من أن يصنف ضمن أية نظرات إلى عالم مثالي ، لا أدرياً (غنوسطياً) كان أو أفلاطونياً ، أو ضمن صراع المبادىء المثنوي المانوي الكامل ، أو أن يصنف بالضبط ضمن رؤية للمعاناة والتفاؤل والسر الذي يكمن في عقيدة التجسد الدينية .

لنضف إلى ذلك أنه إذا كان على الفن اللفظي أن يأخذ على عاتقه العمل المختلط للخير والشر، فإن طريقته الفضلى إلى النجاح وطريقته الخاصة به هي طريقة مزدوجة . وهذا لا يعني تطابقاً بسيط التعقيد ، أو نهجاً متناوباً ، حزيناً مرة وسعيداً مرة (كما في بعض نظريات الكلاسية الجديد عن التراجيكوميديا) ، وإنما يعني النظرة الإنحرافية ، والتوحيد المدوّم (على شكل دوامة) لابتسامة تلميحية . إن متابعة نظريات السخرية والتوتر بطريقة تتجنب الهرطقة المانوية يتطلب حذراً معيناً في استعمال التأكيد المأساوي الرصين . إن المشاعر المظلمة ، والمشاعر المؤلمة ، والمشاعر الكئيبة ، وحتى المشاعر الرقيقة ، جاهزة للتوجه نحو عبادة الشر . وخطرها الإضافي إنها تتسرب بسرعة إلى الشعور الصافي ذاته ، وفي مشاغله ونظريته ، كما حدث في القرن الثامن عشر .

صحيح أن للضحكة الصافية حدودها . فقد تكون بلهاء . ويوجد نوع من

الكتابات المتفائلة تظهر وكأنها غاز منطلق . أما المشاعر المتألقة والابتسامات المشرقة ، فتذهب مع الاستعارة والبداهة ، وحين نداعب موضوعات جدية تولد البداهة نوعاً من المحاكاة ذات قوام هو الشعر . وقد لاحظ أحدهم أن «شكسبير قد وحد قوتي إثارة الضحك والحزن في عقل واحد وفي تأليف واحد» . بهذا الخط من الاقتراحات يمكن أن نتوصل إلى نظرية تشبه قول أرسطو في «الشعريات» ، «ليس مؤلماً ولا هداماً» وهو وصف قصد به تفريق الموضوع الهزلي عن موضوع المأساة ذات المعاناة الخفية . ولكن الجملة ، حتى في نسق أرسطو ، يمكن تحويلها بحيث لا تعمل فقط على مستوى الموضوع الشعري ولكن على مستوى اللفظ الشعري ، الشعر ذاته ، ومن ثم فسوف لا تشير فقط إلى الملهاة بل إلى المأساة فقط .

- ٧ -

من الواضح أن المرء يحتاج هذه الأيام إلى الإصرار على أن مصطلح «السخرية» لا يجوز أن يؤخذ دائماً مأخذاً انفعالياً وخلقياً قوياً . ويمكن أن نستفيد من «السخرية» بأن نأخذها على أنها مبدأ معرفي ينكشف من خلال المفارقة عن مبدأ عام للاستعارة والبنية الاستعارية . ـ عن التوتر الحاضر دائماً حين تستعمل الكلمات بطرائق جديدة حية . أعظم ميزات نظرية السخرية والاستعارة أنها نظرية تشمل كلاً من المضمون الشعري والشكل الشعري ، وتطالب باعتماد كل منهما على الآخر . فثمة أنواع من المعنى المضموني قل أن تمكن مناقشتها الا من جانب الصنعة (التقنية) ، والأسلوب ، والشكل . هذه المعاني هي بشكل مميز مزيج من السخرية والإستعارة .

ربما كان من المستحسن أن نؤكد باختصار عند هذه النقطة ، أن مصطلح «الشكل» أحد المصطلحات التي قنعنا بأن نستعملها استعمالاً مشروطاً متلائماً مع أسلوب عصر النهضة والعصر الحديث ، فنشير به إلى جميع عناصر التأليف اللفظي ـ من إيقاع ووزن وبنية وتماسك وتشديد ، وقول شعري وصور ـ مما يمكن

مناقشته وكأنه ليس جزءاً من «مضمون» القصيدة أو رسالتها أو عقيدتها . و«الشكل» يشتمل على كل العناصر التي يتصور مفكر الجمال أنها تبرر نظرة الى الفن صافية وغير فكرية ولا تعليمية . وهي تشمل كل ما تسميه النظرية البلاغية القديمة «الترتيب» أو «الفصاحة» . وهي ما يدعوه أرسطو في «الشعريات» «الأداة» (أسلوب وموسيقى) و«وسيلة» (رؤية لمشهد) . وعلى هذا فإن «الشكل» لا يتطابق في النظرة الأولى مع كل المميزات التي قد تكون لأحد الأعمال الأدبية ، كما تزعم النظرة الجذرية للمدرسة التعبيرية الواحدية . «الشكل» بالمعنى المتضمن في النقد الأدبي للثلاثمائة سنة الأخيرة يماثل مماثلة غائمة الفكرة الأرسطية أو الجوهر الأرسطي الذي (تصاغ) به «المادة» في شيء ما (الحجر يصاغ في تمثال . أو شيء أقل قدرة على التشكل من الحجر يصاغ في الحجر ذاته) . ونحن نقول إن هذه المماثلة غائمة وناقصة . ومع ذلك فهي حسنة وواضحة على الأقل كنقيضتها في المماثلة الأفلاطونية (الموجودة لدى سكالينجر ومؤخراً لدى نقاد شيكاغو) وفيها تكون «المادة» مجرد صوتيات بلا معنى ، الصوت المادي للكلمات (إذا كان مثل هذا الشيء ممكناً) و«الشكل» هو فكرة القصة أو معنى آخر مفروض على الكلمات . وقد فضلنا في استعراضنا أن نستفيد من العرف الشائع والمفهوم والمعروف بأن «المادة» هي مضمون الأعمال الأدبية ورسالتها ، بقدر ما يمكن استخلاص هذا من شكليتها الكثيفة ، و«الشكل» هو كل التعقيد والتجويد الأسلوبي الذي يمكن أن ينظر اليه بشكل أو بآخر على أنه خارجي بالنسبة للمادة ـ نوع من الزخرفة أو التنميق أو التقوية أو الرداء أو ما شابه ذلك . وعلى كل حال ، فإن نظرتنا النهائية التي يتضمنها كل هذا السرد والمجادلات التي سمحنا بها لأنفسنا ، هي أن «الشكل» في الواقع يحتوي ويخترق «الرسالة» بطريقة تؤلف معنى أعمق وأكثر جوهرية من الرسالة المجردة أو الزينة القابلة للفصل عن المادة . ونجد في كل من المدى العلمي أو المجرد ، وفي المدى العملي أو البلاغي ، كلاً من الرسالة ووسائل نقل الرسالة ، ولكن المدى الشعري هو بالضبط المعنى الموحد توحيداً مسرحياً والمشترك مع الشكل . هذا صحيح في كلا الحالتين : بمعنى أن كل حوار لفظي ، مهما كان غير شعري ، له هذا الجانب الشعري ، وبمعنى أخص أن أمثلة معينة من

الحوار اللفظي تستعصي على القراءة التجريدية للرسالة ، وتلك هي قصائد (منظومة ومنثورة) بأرفع المعاني وأكثرها تخصيصاً .

الشعر هو حقيقة «التماسك» بدلاً من أن يكون حقيقة «التجاوب» كما يقال هذه الأيام» . وقد سمعنا السير فيليب سدني يقول إن الشاعر «لا يثبت شيئاً ولذلك لا يكذب» . ويقول وايلد بطريقة في الفكاهة خاصة به : «بعد كل شيء ، ما هي الكذبة الظريفة ؟ إنها تلك التي تبرهن على نفسها» .

بطبيعة الحال توجد صلة داخلية وثيقة بين هذا النوع من «الشكل» وتوتر القيم والانفعالات التي ألححنا عليه قبل صفحات قليلة . يمكن أن يحدث مثل هذا التوتر على مستويات بنيوية أو في تفصيلات موضعية من الرموز والاستعارات . ويمكن اكتشافه هنا وهناك على أنه معنى مجازي في القصائد أو سمة مجازية أو أنه بعد يمتد خلال القصائد ويؤلف علاقتها «المحاكية» لعالم الواقع الذي نعرفه في القصائد وبمساعدتها . وقد رأى بعض نقاد جيلنا ، لأسباب معقولة جداً ، ان «توافق المتناقضات» في الإستعارة أو التشبيه الميتافيزيقي قمة البنية الشعرية ونموذجها . مثل هذا المجال نمط صغير يمكن السيطرة عليه ، بحيث أن الناقد يستطيع كثيراً أو قليلاً أن يتفحص سمات معينة : المجابهة غير الأدبية بين الأداة والفحوي ، نزاع القيم والمشاعر المتناقضة ـ العشاق في تنهداتهم وزفراتهم ، السيطرة الإرادية ، الكبت الهندسة والفرجار .

لنلهج هنا بالثناء على الاستعارة . لنلاحظ أن الإستعارة تضم عنصر الضرورة أو الكلية (الصفة الشعرية الرئيسية التي لاحظها أرسطو) الى عنصر الصلابة أو النوعية المتضمن في مطلب أرسطو من الموضوع المحاكي . الاستعارة هي اتحاد التاريخ والفلسفة ، وهو ما كان الفرضية الرئيسية في «دفاع» سدني . وتبدو الاستعارة البنية اللفظية الوحيدة التي تنجز هذه المأثرة . فنحن نستطيع أن نحصل على كلياتنا في الكلام الفكري للعلم أو الفلسفة . ونستطيع أن نحصل على تفصيلات عينية مبتذلة في الصحف وفي سجلات المحاكم وكشوف الحالات العصابية . ولكن في الاستعارة وحدها ، ومن ثم بصورة منقطعة النظير في الشعر ، نواجه بأكثر الصور جذرية ومناسبة الاتحاد المصهور بين التفصيلات

والفكرة الكلية . إن التفصيل بحد ذاته طارىء عند الأخبار ، وهو الهدف المميز لبحث المؤرخ . ومع ذلك فهو يدخل في القصائد ، والقصائد تبدأ به ومنه ، ومن حظ المؤرخ أنه ليس بالضرورة ضد النقد الأدبي . الاستعارة هي العنبر الكوني لحفظ وتقوية فتات الواقعية التاريخية وتوافهها . الاستعارات هي نتائج الشعر الدائمة والضرورية المستخلصة من فرضيات عارضة ومتنوعة . الكليات الأخرى مجردة ، فهي الى هذا الحد افتراضية ، أو تحصيل حاصل . (الوردة وردة . . .) في حين أن الإستعارة كلية جوهرية - أو كلية جوهرية متهكمة .

صحيح أن الاستعارة في الشعر ليست كالإستعارة في النظرية الشعرية . ومع ذلك فإن النظرية الاستعارية في الشعر هي بالضرورة نظرية ذات بؤرات متعددةوبالتالي فهي نظرية تاريخية ومنظورية . فهي لا تفكر بمفهومات غامضة ومنفصلة من الناحية التاريخية ولكن بنظرة الى التاريخ شفافة ومتواصلة باعتباره أفقاً وتقدماً . ترى النظرة التي يتضمنها سردنا ثلاث بؤرات رئيسية أو ثلاثة من أكثر الأفكار جذرية في تاريخ النقد الأدبي ، وتعتقد أنها متبادلة ومتوافقة ، ولا تتطلع الى نبذ أي منها . وهكذا فنحن نتحقق من :

١ - الفكرة المحاكية أو الارسطية التي تنصف عالم الأشياء والقيم الواقعية وتمنع نقدنا من أن يكون مجرد نقد مثالي .

٢ - الفكرة الانفعالية (التي طورها ريتشاردز بأكبر مهارة ممكنة) وهي تنصف استجابات الإنسان للقيم وتمنع نقدنا من أن يكثر الحديث في أي من الأخلاق أو الطبيعيات .

٣ - الفكرة التعبيرية واللغوية (في طليعتها مذهب كروتشه) ، وهي تنصف معرفة الإنسان بوصفها معرفة تأملية وإبداعية وتمنع النقد من الحديث عن الشعر وكأنه تسجيل حرفي للأشياء أو الاستجابات . ونرى من خلال عرضنا لتاريخ النقد أن البند الثاني والثالث من هذه الأفكار الجذرية موجودان لدى أرسطو إلى جانب الفكرة الأولى ، على الرغم من أن الفكرة الثالثة ، التعبيرية ، هي أضعف الثلاثة لديه وأقلها تطويراً . ويبدو لنا أن هذه الأفكار أفضل مرجع لنقد القصائد كلها

نقداً متنوعاً بصورة لا نهائية . أي لا توجد قصائد «محاكية» بطريقة نهائية لا يمكن أن تقرأ قراءة رمزية تعبيرية؛ وبالعكس ، فإن كل القصائد «الرمزية» ، إن كانت قصائد حقيقية ، فهي قصائد محاكية ومسرحية بمعنى هام . ويبدو لنا أخيراً أن الإستعارة ليست من ناحية عامة مبدأ كل الشعر ولكنها أيضاً عنصر حتمي في النقد العملي وسوف تزداد فاعليتها كلما ابتعد النقد عن التقرير التاريخي أو التمرين الاكاديمي .

وتحتوي الملاحظات على المبدأ الذي نقوّم به تاريخ «الأنواع» الأدبية ، أو الأجناس أو الأنماط ، المشهورة والمحتفى بها - ولم نرغب في تبني هذه الأنواع أو أي تعديل لها كمراجع ذات سلطة ، أو ثوابت في تخطيطنا للتقويم الأدبي ، ولم نتابع من جهة أخرى رفض كروتشه الشامل لإضفاء أية قيمة عليها أو الإستفادة من هذه الكيانات المعرفة تعريفاً تقنياً . وقد أنتج تطور النقد أربعة أو خمسة مفهومات نوعية سيطرت على حقلها بحيث يصح أن نستخدمها على أنها بؤرات للكل الشعري . لكل من هذه البؤرات ميزاتها على ما يبدو (ربما باستثناء واحد) ، وكل منها قد ساعد على فهم معين لا لنوع أدبي واحد وإنما لكامل البنية الشعرية والمشكلة الشعرية . كانت نظرة أرسطو مسرحية ، أو بالضبط مأساوية ، مع الماعات إلى النظرة الملهاوية الشقيقة ، وكان لهذه النظرة ميزة فتح الباب على مصراعيه للجانب «المسرحي» في الشعر ، أي للجانب الإشكالي والمتوتر فيه ككل . إن لدى أرسطو ما يقوله حول كل الأنواع الشعرية ، إذا قرىء قراءة صحيحة . أما النظرة الأساسية التالية فهي نظرة هوراس المحدث ، المترسل ، التقليدي ، الساخر ، الهجاء - على الرغم من كل العقائد الميتة عن المسرحية التي سعى هوراس الى حفظها في فكاهته المهذبة . لهذه النظرة ميزة فتح الباب على مصراعيه للجانب اللغوي ، الاصطلاحي ، الاستعاري ؛ وبهذا المعنى الجانب «المسرحي» في الشعر بأكمله . ثم تلا ذلك نظرة لونجينوس الرفيعة ، العظيمة الذهولية - وربما أدخلت من الأخطار والإرباكات أكثر مما أدخلت من الميزات التأثرية ، ونظرتها لا تنطبق على الأنواع الأدبية (بل على العكس) إلا إذا نظرنا إلى إسهامها الكبير (عبر بوالو)

في النوع «البطولي» الجديد في الربع الثالث من القرن السابع عشر . كان هذا المنظور ملتهباً وسيئاً ، لا ينظر في مجال الروح والكلمة حيث الشعر موجود فعلاً ، ولكن في ضخامة الإثارات الإجمالية المباشرة ، في الأبهة والطبول والصراعات والحروب والأشباح ، وفي دعوات الشهوة الصارخة والشرف والبسالة . ونجد في المقالات التي دافع بها درايدن عن البطولي نظرية عن الفكاهة والسخرية المصقولتين ؛ وفي أيام بوب وسويفت ، صار في الإمكان أن يعتبر ذلك تركيزاً ثانياً على المثل الهوراسي في المحادثة والهجاء . وفي صلة وثيقة بذلك ظهر النوع الهازل المضاد للبطولة ، أو المحاكاة الساخرة . لكلا النوعين ، شأنهما شأن الهجاء الهوراسي ، ضوابط نوعية جاءت بفعل الممارسة الناجحة السائدة وليس بفعل نظرية واضحة معلنة . وأخيراً تمت دائرة الأنواع في عصر الرومانتيين عند التذكر العاطفي للمثال الغنائي والرأي الملازم له بأن القصيدة الطويلة تناقض في التعبير . وكان لهذه ميزة الاستفادة من نظرة جديدة الى «التعبير» نظرة ذاتية فيما يخص المعرفة وما يخص الشعور . ونظرة الى الاستعارة بوصفها نموذجاً مصغراً ومحكاً لكامل العمل الشعري . بعد تلك الثورة الكوبرنيكية ، من الأشكال المسرحية والملحمية والهجائية إلى القصيدة الغنائية ، لم تعد تظهر نظريات في الأنواع . فبعد ذلك كان المنظرون إما أن يلتفتوا إلى الفكرة الكلاسية في الضخامة ، كما هي الحال مع أرنولد ، وإما إلى الفكرة الرومانتية في اللحظة الغنائية المتوترة ، كما هي الحال مع الصوريين في العشرينات من هذا القرن . وإما أنهم يمزجون فكرة النوع القديمة المهملة ، كما في الحوارات الداخلية المسرحية في القرن التاسع عشر وأناشيد الرعاة ، ثم تنويعات الرمزية ، وما بعد الرمزية ، وبعد ذلك السريالية . ولا تهم كثيراً فترة أنواع النظم بالبورسلان ولا البرناسيين .

- ٨ -

ربما سيتطلع المرء نحو قضية شاملة ، نحو نقطة التقاء مفارقة تحيط بالمشكلة كلها ، ولو في لحظة هدوء مزعزعة . ويبدو أنها تظهر هذه الأيام في قضية

مطروحة : هل ينبغي للنظرة الأدبية أن تكون أفلاطونية (تهتم بالمعاني) أو أرسطية تهتم بالبنية فقط ، كما يفترض بعض النقاد - بنيات المعنى التي هي على نحو ما بنيات مفرغة من أي معنى وليست تعديلات أو تقويات للمعاني يظن أنها صيغت في بنية . ففي أي اتجاه ينبغي أن تميل النظرية الشعرية ؟ وربما من الأفضل أن نتساءل ، لماذا يجب أن يطرح هذا السؤال ؟ يلوح أن السبب يكمن في نموذج من ثلاث قصص للقيم الإنسانية يمكن شرحها باختصار كما يلي : فهناك

١ - أخفض وأحط مستوى ، مستوى اللذة والألم الحسيين ، وهي نهائية ولا يمكن شرحها ، لها طريقتها الخاصة ، كما أنها معتمة كثيراً أو قليلاً . فإذا قفزنا إلى أقصى الطرف الآخر .

٢ - القيمة الروحية ، أخلاقية ودينية ، نهائية أيضاً بطريقتها الخاصة ، بمعنى أنه لا يوجد أعلى منها ولا مصادقة . وبينهما يوجد .

٣ - شيء يشبه ما رآه كانت (مما جعله بغلق الفجوة في نظامه «بنقد الحكم») . أي هناك متعة جمالية هي متعة الفن ، وتنقسم الى قسمين :

أ - متعة أفلاطونية بلا مدلول ، وهي متعة من نوع فكري - حسي (كالأرابيسك وورق الجدران) ، وهي أيضاً نهائية على طريقتها .

ب - المتعة الدلالية أو الرمزية ، متعة الفن المضاد للأفلاطونية ، وبخاصة متعة الشعر . غير أن هذا النوع من القيمة الجمالية مفهوم غير ثابت . فمن المحتم أن يرد صعوداً أو هبوطاً إلى :

١ - قيم حسية من لذة وألم (يقول أديسون أن تصوير الأزهار والعطور في الجنة أمتع من تصوير اللهيب والدخان في جهنم) .

٢ - قيم خلقية ودينية فكرية (تقول النظرية التعليمية القديمة ، على الشعر أن يعلم الدروس الصحيحة) .

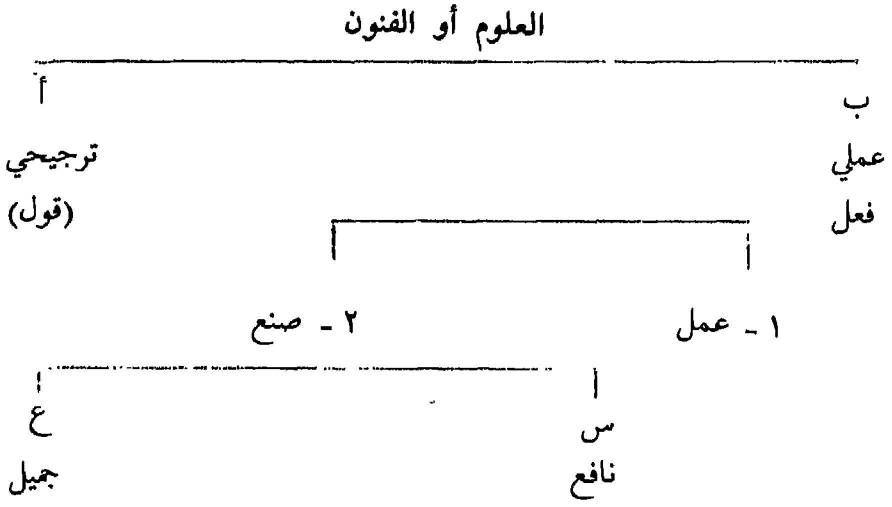
يظهر أن المشكلة الكبرى أمام المنظر هي كيف - يجتنب هذه الإغراءات ، أو ، ربما من الأفضل ، كيف يضمهما كليهما ، وبذلك تكون لديه نظرية مزدوجة أو مفارقة . اقترحنا أن أفضل فرصة أمامه للقيام بهذا موجودة في واقع الاستعارة الغريب ، وهو ربط العينين بالمغزى ، توافق أو تواجد تجسيد شتى النوازع

الانفعالية ، أو طريقة لمواجهة أو تأكيد شيء جدي ، وفي الوقت نفسه رفض اللعبة التعليمية التي تدفع بها الطبيعة إلى الأمام - أمام كل من الفنان والمنظر .

لا تستطيع نظرية في الفن أن تعيش دون مصطلحين أساسيين على الأقل - ليقفا في تعارض جزئي ويمنعا النظرية من أن تنهار في الحرفية أو تحصيل الحاصل . وفي الوقت ذاته فإنها لن تكون نظرية على الإطلاق ما لم تحاول أن تفرض على هذين المصطلحين صلة توافق ضرورية ، أو أن ترى كلاً منهما في الآخر ومن خلاله . لعل أفضل مصطلحين نقديين ، أبسط وأشمل وألزم ، هما «الصنع» و«القول» (إذا كان المصطلح الأخير يجب أن يفهم على أنه يشمل تتمته التعبيرية في مصطلح «الرؤيا» : (فالرائي دوماً قوال) . أو الإبداع والاكتشاف ، بحسب ما ينص عنوان آخر كتب أحد الفلاسفة . «الصنع» هو التشديد الأرسطي ، أما «القول - الرؤيا» فتشديد أفلاطوني ورومانتي . يبرر هذا الاستقطاب إستحالة اجتماع العنصرين معاً دون انهيار الشعر وفقدانه ، كذلك استحالة أخذهما في ثنائية صارمة أو فصلهما دون الخسارة ذاتها . تحت هذين العنوانين الرئيسيين المتكاملين المتعارضين نستطيع أن نضع قائمة بلا نهاية للنقائض التي تبزغ في أطوار مختلفة من المجادلة النقدية : المسرحية ضد البيان ، الاستعارة ضد الواقعة الحرفية ، العينية أو المحسوسية ضد التجريد ، الكل ضد الجزء ، البنية بكاملها ضد الالتماعة عند لونجينوس أو كروتشه ، الاشتمال ضد الاستبعاد ، اللذة (و) الألم ضد اللذة (أو) الألم ، التناغم (أو الإنسجام) الأرسطي ضد المحاكاة الأرسطية ، الفن بكامله ضد الفن الرومانتي أو الكلاسي ؛ أخيراً ، وبصورة أساسية ، العمل الأدبي ضد أي من المؤلف أو الجمهور . الفن أو الشعر هو الوضع الغريب الذي نرى فيه كل فرد من الزوجين في ضده أو من خلاله : الصنع من خلال القول والقول من خلال الصنع .

أحياناً يمكن أن يتعلم المرء ، ربما شيئاً ذا قيمة قصوى من أكثر خطط الفلاسفة تجريداً . لنلق نظرة ختامية على تصنيف أرسطي سكولاني للفعاليات العقلية الإنسانية أعيد نشرها مؤخراً في كتابات جمالية للفيلسوف جاك ماريتان من السكولائية الجديدة . يقول التراث أن الفعاليات العقلية المنهجية (من فنون

وعلوم) أما أن تكون ترجيحية (كالميتافيزيقا والرياضيات) أو عملية ، والعملية أما أن تهتم بالعمل (الأخلاق والسياسة) أو بالصنع (الفنون) ، ثم أن فعاليات الصنع هذه تنقسم بعد ذلك إلى فنون نافعة وفنون جميلة ـ والأخيرة هي الصنف الذي نجد فيه الشعر . ومع أننا لن نخاصم الجماليين حول الرسم والموسيقى ، فربما كان الشعر هو الفن الجميل . يرى المستر ماريتان أن ما يدعوه «شعراً» هو جوهر الفنون الجميلة كلها ، فهو مبدأ اتحاد الذاتي مع الحقيقة المواقعية الموضوعية . وربما أن المبدأ اللفظي في الواقع يعمل في الشعر بصورة ظاهرة أكثر مما في بقية الفنون فإن هذا على الأقل يضع تأكيداً خاصاً على صلة التوتر التي تربط بين الفن الجميل (والشعر بخاصة) والفنون الأخرى ، وبين الفن عامة والعلوم . فهنا يزدوج الفن والفن الجميل ، على مرحلتين ، من اتجاه منشأ هما غير الترجيحي ويرجعان من خلال وضع «الصنع» (بوصفه متميزاً عن العمل) الى وضع «الجميل» (بوصفه متميزاً عن النافع) . إن هذا الوضع الأخير ، «الجميل» هو الوضع الذي يشرع فيه الفعل بطريقة خاصة بالترجيح (القول ـ الرؤية) . لنتأمل في الجدول التالي :



بهذا ، دعونا نردد أوسع دروس تاريخ النقد :

١ ـ إن الفلسفة العامة العملية الذرائعية تخذل أ وب ، ومن ثم لا توجد إمكانية لنشوء مشكلة عن الفن . يقول ريتشاردز : «حين ننظر الى صورة ، أو نقرأ قصيدة ، أو نستمع الى موسيقى ، فإننا لا نفعل شيئاً يختلف تماماً عما نفعله ونحن في طريقنا الى المتحف أو حين نرتدي ثيابنا في الصباح» .

٢ ـ المذهب الوظيفي في نظرية الفن تحذف س وع ، فتكـرر وتتم العملية الذرائعية العامة في إرجاع أ إلى ب . يقول أريك جيل «إن صنع غليون هو من مهمة الفنان مثل صنع اللوحات أو القصائد» .

٣ ـ إن النسخ الأفلاطونية عن الفن والجمال (بما فيها نظرية جاك ماريتان في السكولائية الجديدة) والنسخ المثالية تماماً من المذهب التعبيري ، كمذهب كروتشه ، تضع الجمال المتعالي تحت (ع) ، ولو أن هذا الجمال بتعريفه بأنه متعال منتشر في كل مكان ، وبالتالي فهو موضوع مناسب لأكثر الفعاليات الترجيحية تعمياً . يقول كروتشه : «إذا كان المثل فناً ، فلم لا تكون الكلمة الواحدة فناً ؟» .

٤ ـ نظرية الفن التعليمي من أفلاطون إلى يومنا هذا ، تتمم أيضاً بطريقتها الخاصة حركة العودة من اليمين إلى اليسار وتحكم الفن بضوابط أ مباشرة ، أي بالحقيقة الفكرية المصاغة على شكل مفهومات . وبذلك يغدو الشعر فن «قول» شيء «صحيح» سواء عن الله أو الطبيعة أو أية فعالية إنسانية . فسقراط يتساءل : القبطان أو الشاعر ، أيهما يعرف أكثر من صاحبه كيف يقود مركباً في عاصفة ؟

يبقى أن نظرية عن الفن الشعري أو الجميل يجب أن تفعل مع ذلك شيئاً مختلفاً . يجب أن تؤكد بمصطلحات مختلفة ، وبطرائق متنوعة ، وبالاتفاق مع مطالب ديالكتيك العصر ، شخصية ع (الشعر) الخاصة بوصفها اتحاداً متوتراً للصنع مع الرؤيا والقول .

- ٣ -

مفهومات الرواية الحديثة

١ ـ جماليات الرواية العليا — ايرفينغ هـ . بوخن
٢ ـ الرواية الحديثة المتباينة الوجوه ، شكلاً ووظيفة — ألان وارن فريدمان
٣ ـ القصة والحقيقة — مالكولم براد بوري
٤ ـ شخصيات (ضد التشخيص) في الرواية المعاصرة — ماكس ف . شولتز

جماليات الرواية العليا

ايرفينغ هـ . بوخن

تظل الرواية ، بفضل الإقناع الحق ، أكثر الأشكال الأدبية استقلالاً ومرونة وقدرة .

هنري جيمس

يلوح لي أن النظرية أبغض شيء للرواية .

بريان غلانفيل

أطرى هنري ميلر العماء (Chaos) لأنه تمنى أن يرأس ظرفاً من الكمال البدائي يتجاوب مع المطالب الجريئة لرؤياه :

وضعنا ، أنا وبوريس ، نظرية جديدة لنشأة الأدب ، وسوف تكون كتاباً منزلاً جديداً ـ آخر الكتب المنزلة . كل من لديه شيء يقوله سوف يدلي به هنا ـ مغفلاً سوف نستنفد العصر لاكتاب بعدنا ـ للجيل التالي على الأقل . . . فسوف

نضع فيه مايكفي لنعطي كتاب الغد عقد رواياتهم ، ومسرحياتهم وقصائدهم وأساطيرهم وعلومهم . ستمكن العالم من العيش عليه لألف سنة قادمة . فهو هائل في دعاواه . والتفكير فيه يجعلنا نرتعد تقريباً .(١)

في وسع ميلر الادعاء بأن «مدار السرطان» سيكون آخر كتاب ، لأنه من الناحية النظرية على الأقل ، لدينا كتاب أول يحمل بالتفصيل كل الدوافع الأولية للصورة الأصلية ، تماماً كما أن آخر كتب ميلر سوف يكن جميع المصادرالرئيسية لمضمون الكتاب الأول . مثل هذه الرواية العليا ، شأنها شأن كتاب ميلر المنزل ، ذات تعاقب أبدي أو شبه أبدي أيضاً ، إذ على الرغم من أنها تنتظر بفارغ الصبر على حافة الزمن من أجل وجودها في هذا العالم إلا أن إمكاناتها لاتستنفدها أبداً أية حساسية منفردة في التاريخ أو أي تاريخ للحساسية . وعلى كل ، وخلافاً لآخر كتب ميلر ، فإن الرواية العليا تمسك بقدر ماتعطي ، لأنها تذكر الروائي بأن وفرة الإمكانات التي يصنع منها مجموعة اختياراته الرئيسيةالأصلية لا تضفي الوفرة بصورة آلية على الرواية الخاصة التي وضعها . وبعبارة أخرى ، تحتفظ الرواية العليا بغناها النهائي لتقصر البحث عن الخصب على الختام . فإن أخفق الاختيار الأصلي أن يثير اثارة كاملة أو أن يحتوي احتواء له مغزى عملية اكتساء الشكل باللحم ، فإن الرواية العليا قابلة للتفاوض دائماً وأبداً ، وان كان ضمن شروط أقسى . وهذه النظرة الراهنة التي تفتح الطريق إلى نظرية في الرواية هي أن الشكل ليس فقط توفيقياً ومتطلباً على نحو مفارق ، ولكنه أيضاً كلما زاد تطلباً زاد توفيقية(٢) . أضف الى ذلك أن مثل هذا التفاعل ليس اعتباراً محذوفاً أو نظرياً عند الروائي بل يظهر بصورة منتظمة وحميمة في النزاع المرهق بين رؤيا الكاتب وأفعاله لتجسيد تلك الرؤيا(٣) .

وعلى الرغم من أن الشرك اللامتناهي للرواية العليا مُغرٍ ، تبقى الحقيقة من زاوية الرواية المحدودة أن الوقت الأبدي ليس وقتاً وأن المكان الأبدي ليس مكاناً . وفي الواقع ، على الرغم من أن لدى كل رواية ماترغب به الرواية الأخرى ، فإن التبادل المباشر غير ممكن ، فاللانهائي لا يستطيع البقاء في هذا العالم أكثر مما يستطيع النهائي أن يتجاوز حدود الزمان والمكان . والتوازي الدائم الذي

يعين التوتر بين الرواية العليا والرواية المحدودة يكمن في الخلود والموت - في البدايات اللانهائية والنهايات الفانية . وعلى كل ففي هذا الميدان يكمن إيجاد تسوية ملائمة : حسنة أو سيئة . فيظهر وعد الرواية الخالد بمظهر أن الوقت والزمان المحدودين سوف يقبلان ويؤكدان كشرين ضروريين في رحلة طموح إلى الزمن أجمع (الزمن الأبدي) والى المكان أجمع (الى المكان الابدي) . والمجازفة المتقلبة تظهر على صورة أن الزمان والمكان المخددين مكروهان ويعتبران شراً أكثر منهما ضرورة في رحلة تضيق وتضيق حتى تعيدنا قسراً إلى الزمان والمكان المحددين .

وما أريد الآن أن أستخلصه من هذه المناقشة العجلى - سواء أكان وهماً كبيراً أو ادعاء قليلاً هو أن للشكل الروائي كيانه المتميز والمنفصل بمعزل عما يضع فيه الروائي أو مايصنع منه الناقد . وبعبارة أخرى ، إن فعل الاحتواء الفني أو النقدي لا يقوم به الفنان وحده أو الناقد وحده بل يسهم فيه الشكل ذاته . والتسليم بالعكس يعني افتراض أن ليس للنوع كيان مخصص أو قوانين تحكم طبيعته سوى ماينقله اليه الروائيون أو النقاد . وينجو الروائيون بعامة من مثل هذه المقدمة الافتراضية لأن المطالب التي يقدمونها للشكل تستدعي مطالب مضادة يقدمها الشكل . وبعبارة أخرى ، ليست العلاقة الأولية مع القصة المحدودة علاقة نهائية أبدية بل تعاود الظهور في العلاقة الجمالية الزمنية التي يحتفظ بها الروائي مع عالمه الذي يوشك أن يبدعه . وأياً كان مايتحكم في الاختيار من الإمكانات الوفيرة الممنوحة للروائي ، فإنه حتماً محاط ، أو مغمور ربما بسخاء عالم الإنسان والمادة . ومن المؤكد أنه يمكن الاحتفاظ بالتحكم أو استعادته عن طريق غرسه في شخصية مركزية تستحوذ عنوة على كل مايحدث وبذلك توقف المد . على أن ضغط الشكل الرفيع يذكر الروائي بأنه قد اختار - اختياراً نهائياً يضيق باستمرار - وأن عليه إما أن يتخلى عن الكل أو يكافح في سبيل كلية وجهة نظر واحدة . وقد يتوارى الروائي في مطاوي التاريخ أو الأسطورة ويترك للقصة أن تروي نفسها بشكل عضوي . على أن الروائي نفسه قد قام باختيار نهائي أكبر ، وإن كان عليه أن يتخلى عن تفرد الفردية أو يسعى وراء النماذج البدئية للفردية . وأياً كانت

الاستراتيجية التي استخدمها المؤلف ، فيا لم ، وإلى أن ، يتحقق من أن كفاحه الشخصي الفني هو من نفس نوع النزاع بين الرواية العليا والرواية المحدودة ، فلن يشرك روايته في رحلة إلى كل زمان ومكان ولن يشترك مع روايته في تأليف عالم دائم التقلب . فالاختيار الأولي يلازم الرواية إلى نهايتها ، ومالم تستدر تلك النهاية الفانية وتعد أدراجها إلى أصولها التي لاتفنى فإن الشكل لايتحد أو يتوتر بقوة(٤) . ولايعين مغزى رواية أي مذهب شكلي فريد يفصل الكيان الجمالي عند الكاتب عن الكيان الجمالي للشكل(٥) . إن مايعنيه كثافة الصلة بين فردية أية رواية والطبيعة الجماعية للرواية العليا ، إن معظم الروايات الفريدة الخالدة جماعية بطبيعتها مثلما أن الرواية المحدودة تتكيف في الشكل مع الفردية .

وعند المنظّر أن القيمة الإضافية التي تدعوه إلى تبني الرواية العليا هي أنها تحثه على تغيير النظرية . فإذا كانت النظرية تسكن مبدئياً في المقام الرفيع الخالد المحفوظ للرواية المحدودة ، فعند ذلك إما أن تزدري الروايات المتوسطة الجيدة التي ليس لها دعاوى أوليمبية أو أن تجازف بضبط وتحديد الجوهر الذي يتجاوز قدرتها على الصياغة . وإن كانت النظرية في جوهرها راسخة في الأرض وتشكل نفسها بأسلوب متقلب بحسب صور نهائية نسبية للإمكانات اللانهائية ، فعند ذلك تنصرف عن التجاوب مع الأعمال الجريئة لتنصرف حصراً إلى نوعيات تمنع من الشمول . ولكن إذا وضعت النظرية نفسها في منتصف الطريق بحيث تخضع لتقاطع مجريي الخلود والموت اللذين يحيقان بالروائي ، فإن المنظرين عندئذ لن يتمكنوا فقط من تطوير نظرية تغذيها تضاربات الشكل وتواطآته ، ولكن يقيسون أيضاً إنجاز الروائيين في مدى يتراوح من البشر الفانيين إلى أنصاف الإلهة ، ويساوي ذلك في الأهمية أن مثل هذا الخلط بين السماء والأرض يمنح النظرية المنظور التاريخي الذي يساعدها على بروز قدرة الرواية على إبداع إمكانات جديدة وبعث أشكال قديمة ، وحتى استيعاب آخر الكتب والروايات المضادة(٦) التي تسعى إلى إسكات الرواية أو تهديمها ، لأن الاكتمال الجمالي للشكل لايدرك بمعزل عن ثرثه التاريخي . ومن سوء الحظ أن النظرية الراهنة للرواية التي ترد غالباً كتقنية للرواية (٧) تفترض الرواية خالية أو مفرغة من أي تكامل جمالي يمكن معالجته أو

تعريفه بالمطلق النهائي . ومن سوء الحظ أيضاً أن مثل هذه الافتراضات مؤيدة غالباً بنظرة إلى تاريخ الأدب أما أن تنكر أو تفقر الكيان الجمالي للرواية أو طبيعتها القلب فتخلق مزيداً من العقبات في طريق دراسة الاثنتين .

التاريخ هو وضع الأبدية في الزمان

لانغميد كاسرلي

الكمال لايتاح إلا في القصة القصيرة فقط ، ولايتاح في الرواية . فالقصة القصيرة أشبه بغرفة ينبغي تأثيثها ، أما الرواية فأشبه بمستودع .

آي . بي . سينغر

الطريقة التاريخية المتبعة في احتواء الرواية هي وضعها في مكانها ـ هي إخضاعها للسرد ، كما فعل روبرت شولز وروبرت كيلوخ[٨] ، أو منحها شكل تخييل ، كما جادل نورثروب فراي[٩] . ويستحق فراي أن نتابعه في هذه الناحية . فهو يعترض على «نظرة الرواية المركزة إلى التخييل» لأنه يعتقد أن التخييل ينبغي ألا يقتصر على الرواية ولأن كتاباً من طراز سويفت وكاريل لايجوز حرمانهم من حقهم في أن يعتبروا مخيّلين . وبدلاً من نظرة الرواية المركزة ، يقدم فراي تصنيفه للرواية في أربعة أشكال ، وهو تصنيف صار الآن شهيراً بحق ، الا أن هناك عدداً من المشكلات ، ليس أقلها تلاشي مصطلح «رواية» تماماً للتعبير عن شكل شامل واستبدال «التخييل» بها . وهو غير معروف بكثرة تجعله يصلح كتقسيم فرعي . الهدف واضح : الإسراع بسويفت وكارليل لإدخالهما في البوابة ووضعهما في منزلين منفصلين للتشريح والإعتراف . ولكن من الواضح أن أكثر التعريفات انارة للانواع الفرعية ليس بديلا عن تعريف النوع ذاته ، مهما كانت تعييناته . يضاف الى ذلك أنه لم يتساءل أحد حتى الآن لماذا قسمت الرواية أو التخييل نفسها الى

هذه المجالات الأربعة المخصصة ، وماهي القواسم المشتركة التي تربطها معاً ـ إن وجدت ، ومإذا كانت أصناف فراي التي تحمل ملامح ختامية ، ستمنع من إيجاد صنف خامس أو سادس . ومهما يكن من أمر ، لو أن فراي ، بدلاً من تحويل الأشكال السريع او تجاوز نقطة النشوء الصعبة ، أصر على أن الرواية أو التخييل ليست شكلاً قابلاً للتعريف بل هي شكل متحول لوصف الرواية وصفاً مناسباً على أنها عملية وليست ناتجاً . من المؤكد أن ليس من الهين القول بأن الرواية ليست أكثر من طريق للسفر بدلاً من أن تكون نقطة الوصول ، وأنها دعوة إلى التجوال أكثر منها محراباً آمناً ، وأنها أقرب إلى طريق يدخله الإنسان ويتسكع فيه عبر هذا العالم أكثر منها مكاناً مؤكداً للراحة بعد الحياة ، من المؤكد أن الرواية بالإجمال ديمقراطية ، وأن الأحمق الذي يعبر هذه البوابة الهائلة سوف يحشر مع الموهوب . على أن تجاوز انفتاحها الديمقراطي غير المميز من أجل رحلة سريعة إلى الأمكنة المحفوظة للارستقراطية ، لا يفصل فقط الحاج عن جنته بل يطمس أيضاً طمساً كاملاً أي تساؤل عن قضية لماذا يبقى الموهوب في الرحلة على قيد الحياة ولا يبقى الأحمق ؟

هل يعني هذا أن كل فعل من أفعال التعريف التاريخي يجب أن يخر ساجداً عاجزاً أمام الطبيعة الرجراجة للرواية أو يستقر تجاه تعريفات مبهمة إلى حد يستحيل معه أي وضوح فعلي ؟ مفتاح المشكلة هو إقامة الجسور ، كما كان الأمر مع النظرية ، إلا أن التمركز هنا تاريخي ومع النظرية ميتافيزيقي . إن الادعاءات والادعاءات المضادة لنظرة الرواية المركزة إلى التخييل أو نظرة التخييل المركز إلى الرواية ـ طالما ظلتا متضادتين وليست إحداهما نسخة عن الأخرى ـ تقتصر على استبدال لإحدى الإيديولوجيات الأدبية مكان الأخرى ، واستبدال مخطط زمني بآخر . فما نحتاج إليه نظرة إلى الرواية مركزة تركيزاً تاريخياً تحكمها نظرة إلى التاريخ مركزة تركيزاً روائياً . إن طريقة فراي المميزة في الشكل هي أن يثبت نفسه برباط يشده إلى المرحلة الكلامية ومن ثم يرجح كفة الترتيب الزمني لصالح التخييل بوصف الشكل الاكثر سيطرة . ويساوي ذلك في التحريف مقاربة حديثة تستعمل سيطرة الرواية لتتراجع إلى الوراء وتصغر صوراً تقع في النهاية القديمة من

خط سير التاريخ . ولكن إذا كان لنظرة الرواية المركزة إلى الرواية أي إسهام واضح تسهم به فيكون بفكرة أن الرواية باعتبارها شكلاً متقلباً تتحرك اماماً وخلفاً في الزمان والمكان وأنها متقدمة متراجعة معاودة كالتاريخ تماماً . دعوني أتفحص هذا الانتقال بين الماضي والحاضر بنوع فرعي يجلب بعض المشكلة على فراي .

أحد اعتراضات فراي على نظرية الرواية المركزة الى التخييل هو أن مثل هذا الاعتراف العابر يقدم إلى الرومانس النثري . وبما أن الرومانس النثري أقدم من الرواية فقط ، يشتكي فراي من أن الرومانس النثري «قد طور بالغلط الوهم التاريخي بأنه شيء على وشك النمو ، وأنه شكل فني ومتخلف»[10] ، ولكن من الذي خلق المشكلة أو رعى الوهم ؟ هل هم الروائيون أم مؤرخو الأدب ؟ فبواسطة تثبيت الرومانس النثري تثبيتاً صارماً في مجموعة مسماة من العوامل التاريخية من جهة ، وبواسطة الإخفاق في التعرف إلى طبيعة الشكل المتقلبة التي يجب أن تستجيب المرة بعد المرة إلى الأشكال المبكرة من جهة أخرى ، جعل فراي نظرته إلى التاريخ سكونية مثل نظرته إلى الشكل الأدبي ، الحقيقة أن تطور الثقافة قلما يكون صافياً أو سلساً أو أصيلاً تماماً ، وقد ظهرت روايات الرومانس النثري بعد أن اجتازت شباب تاريخها ـ على الرغم من تثبيت فراي لها . من المؤكد أن نظرة الرواية المركزة إلى التاريخ المتقلب قد تجنب الكبرياء السخيفة لدى ف . آر . ليفيس الذي منح «مرتفعات ويذرينغ» ابتسامة وسعى إلى تصديرها لمجرد أن أميلي برونتي لديها الجرأة لتكتب رومانساً نثرياً حين لم يكن يفترض فيها أن تفعل ذلك نزولاً عند التراث العظيم ، وكذلك التبادل السخيف الذي اقترحه ريتشارد تشيس الذي سعى إلى استيراد الرواية لأنها تدعم الرومانس الأمريكي .

أما فيما يتعلق بسويفت وكارليل فإن فراي يدور حول قضيتهما : فما يعين فعلاً إن سويفت وكارليل نالا حقهما ليس تبرير نتاجهما على أنه تشريح أو اعترافات بل تعيين ماإذا كان تشريحهما أو اعترافاتهما التي تتوقف أصلا على غزارة الرواية قد خضعت أيضاً لضغوط مناظرة من ذلك النوع . وبعبارة أخرى ، ثمة تشريحات واعترافات تخييلية وروايات تشريحية واعترافية ، وليسا بشيء واحد . ولو أن سويفت ركب رأسه ورفض الخضوع لطالب الرواية بابداع عالم متين تمسك أجزاؤه

بعضها بعضاً بتوتر الأضواء ، فعندئذ يكون ماتبدعه مهارته أثراً سياسياً أو اجتماعياً تخييلياً وضع منذ بدايته بشكل لايتحمل أي تدخل . وبالمثل ، لو أن كارليل ، جدلاً ، أبدع عملاً كانت طبيعته المتناقضة متوازنة وليست ترجيحية لكتب اعترافاً تخييلياً في جوهره لكنه ليس رواية اعترافية ، فليست الروايات قطعاً صدئة من آلة تحتاج إلى ملاحظات هامشية تزيتها لتعيد إليها مرونتها ولا سلسلة من مواعظ فلسفية فضفاضة يلزمها هواء الحياة النقي . وتنبثق مثل هذه الحيوية في الروايات الهامة من الجهد الجمالي في الشكل وتغتني بجهود أدبية إضافية ، لكنها لا تتثبت . وفي النهاية لا نستطيع أن نعجب من قدرة الرواية المتقلبة على العمل خلال التاريخ (وبخاصة الان) من حيث هي أرفع آلة زمانية ـ مكانية ، كما لا نستطيع أن نرهقها بعبء تاريخ أدب يجوف الشكل ويعالج تطور الثقافة كما لو كان يسير في اتجاه واحد .

٢

أنا رجل على قيد الحياة ، ولهذا فأنا روائي . ولأني روائي ، أعتبر نفسي أرفع من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر . وكلهم ضليعون في جوانب مختلفة من الإنسان الحي ، إلا أنهم لايقبضون على ناصيته . . . فقط في الرواية نجد كل الأشياء تأخذ دورها الكامل .

د . هـ . لورنس

النظرية كما تقوم الآن نظرية نقد روائي أكثر منها نظرية روائية ، وقد حققت تكاملاً داخل ذاتها أكثر مما حققته في حدود الشكل الذي تسعى إلى إدراكه ، والسبب واضح : ليس للرواية هوية ثابتة ولن يكون . كذلك لن يمكن التقرب من مراوغتها المتقلبة إلى أن يكون إدراك الشكل معتمداً على مساهمة الشكل في الإدراك . هذا التبادل الجمالي ينقل إلى الرواية مركزها التفاوضي ، لأن الروائي يحرك مضمونه باتجاه المعنى الذي يجد فيه الرواية تسعى إلى تشكيله . إن ما قدره نيتشه في الإنسان يمكن تطبيقه في الرواية : «العظيم في الانسان أنه جسر لا غاية ، وما يمكن أن نحبه في الإنسان أنه (يمضي عبر) وأنه (ينحدر)»[1] ومن المؤكد أنه

تحت ضغط عصر وتراثه الأدبي يمكن تعريف اتجاه الرواية بمقدار معقول من الضبط ، إلا أن هذا في أفضل الأحوال مطلق ثقافي مؤقت أو زمني وأي تعمق يعني تعرية التاريخ والرواية كليهما من عدم إخلاصهما للترتيب الزمني أو من خطيئتهما الفنية ، فما يمكن تعريفه بصورة مشروعة بحدود نظرية هو أن الرواية تتوسع وتتقلص على حدود الخلود والفناء . وما يمكن تفحصه على نحو ذي مغزى في الحدود النظرية والتاريخية هو التحالفات الخاصة التي تعقدها الرواية لتحتفي بالمطاليب المبكرة والمصغرة لهذه التخوم .

على الدوام ، كان الاندفاع الأساسي والثابت للرواية نحو الفخم أو الحميم أو مزيج من كليهما . ومن المحتم أن للفخم صلة بالزمني وبالامتداد الجمعي للملحمة والأسطورة ، عبر تاريخ طبيعي أو مفترض . ولابد أن الحميم مستغرق في الاستبطان وفي المركزية الأسطورية لحساسية الفرد عبر علم النفس ، عن تواضع أو يأس . الفخم والحميم ليسا حليفين عرضيين أو اتفاقيين تابعين لأغراض الروائي . بل إن في سعي الأول وراء تعريف جمعي والثاني وراء تعريف فردي كل خصائص الرواية . وسبب كون التاريخ حليفاً طبيعياً للرواية هو أن كلاً منهما لم ينته . فليست جميع الدلائل في متناول اليد وربما لن تكون ، وبذلك فلا يكتفيان بأن يدعم كل منهما الآخر فقط ، بل لابد أنهما يتبادلان المعونة في المغزى : الرواية تسجل صورة[1] (شكل) التاريخ وتاريخ الصورة (الشكل) . وسبب كون علم النفس حليفاً طبيعياً للرواية هو أنهما كليهما معلقان عند نقطة التقاء العقل بالمادة . والنتيجة هنا أيضا متبادلة : الرواية تسجل صورة العقل والمادة ، وعقل ومادة الصورة . من المؤكد أن الروائيين من قبل ومن بعد كانوا يعرفون أن مثل هذا الغنى في الفخامة أو في علم النفس يستعصي على التحكم ـ ومن هنا جاءت محاولة حصر المضاعفات المتكاثرة للتاريخ بواسطة التوصل إلى الحادثة التي تسبق الأسطورة وجمع خصائص المعاودة الكلاسيكية ، كما سعى الروائيون من قبل ومن

---

(١) كلمة Form هنا مستعملة بمعناها الفلسفي الافلاطوني (صورة) وليس بمعناها النقدي (شكل) . وقد أوردت المعنيين لأضع القارىء في الجو الذهني للمؤلف (المترجم) .

بعد إلى تثبيت التفصيلات التي لاتحصى والدائمة الحركة في الحياة الجوانية بواسطة التوصل في النهاية الى نماذج مفردة تعد باستمرار بقاء النموذج البدئي . غير أن مثل هذه المقاومة لخصب لاحدود له ليست من تحقيق النقد أو النظرية وانما هي استجابة جمالية للمطالب الجمالية التي يفرضها الشكل ذاته في الأصل ، فقد يحتاج النقاد إلى روايات كي يكونوا نقاداً لكن الروايات لاتحتاج إلى نقاد لتكون روايات ، وفي الواقع ، حين ننظر على قضية أباحية الرواية من ضمن هوية الشكل الجمالية لابدونها ، يتضح أن الروائي البارع يكون تحت رحمة اندفاع الرواية اكثر من أن تكون براعة الرواية تحت رحمة تلاعب الروائي . ولعل جميع اخفاقات الروائيين تقريباً ، والهامين منهم بخاصة ، تعود الى الوفرة المهلكة ، فالوفرة تضخمت حتى فجرت رواية فيلدينغ «توم جونز» ، وأغرقت رواية كونراد «نوستردمو» وبالغت في صقل حساسية بروست ، وقلبت جويس في «يقظة فنيغان» إلى فنان يسخر من نفسه بالمحاكاة .

إن السبيل إلى فنية الرواية يكمن في تنظيم غزارتها ، فما يجعل بعض الروائيين يستهلكون أنفسهم في روايتهم الاولى ليس أنهم قالوا كل شيء بل لانهم لم يستنفدوا كل الطرق لقول كل شيء . وأيا كان الاختيار الذي وقع عليه الروائي في الأصل من المستودع اللامتناهي للإمكانات المتاحة له ، فإن كل مااستعبده يرافقه ويغويه خلال الطريق ، والطريق المهمل يظل في مكانه دائماً لكي نرتد إليه أو نؤجله مرة أخرى . وعندما يحيط مؤرخو الأدب أو النقاد رواية مابروايات أخرى تشابهها فانهم يضاعفون بشكل جوهري طيف الاختيارات المتاحة لكل عضو من هذه الجماعة . وحين يكون اختيار الروائي صائباً تضع البدائل التي ترافق عمله أنفسها في مقام التوابع غير المنافسة مؤكدة صواب اختياره الاصلي . أما حين يكون اختياره طائشاً تغدو البدائل جزءا من المقاومة المضادة التي يقوم بها الشكل وتدخل في منافسة مباشرة مع السياق الرئيسي في الرواية وتهدد وحدتها وتماسكها ، وتقدم خاتمة «بيلي بود» مثلاً له وضوح غير مألوف عن فردية تنظم وتدعم الغزارة المتضاعفة .

وتعرض نهايات ملفيل المتضاعفة ، لأسباب فنية وساخرة ، سلسلة من

الطرق البديلة المرفوضة لرواية قصة «بيلي بود» وبما أنه يمكن أن هذه البدائل لم تخطر فجأة لملفيل بعد أن انتهى من تأليف وإنما كانت متواجدة ولعلها أغرته بالاختصار أثناء التأليف ، فقد عرف ملفيل العملية الابداعية على أنها في جوهرها ليست فعل تعبير بل فعل مقاومة ، وقد مكنته خواتيمه المتضاعفة من الحظوة بمجد الفعلين معا . وقد جاء في تصريحه الايجابي أن الفن ـ مزيج ملفيل الخاص من الرومانس والواقعية ـ وحده في وسعه أن يروي قصة «بيلي بود» ، أما تصريحه السلبي فهو أن غير الفن مما له تبرير خاص أو مما هو رومانس مفصول عن الواقعية يستطيع فقط أن يشوه قصة «بيلي بود» الحقيقية . إن الخليط المتضارب من التعبير عن الذات وكبحها ، من الكبرياء البادية بمهنته وخضوعه الظاهر لفنه ، لايعكس بدقة فقط العملية الجمالية للرواية من حيث هي حل وسط بين السيطرة والاستسلام ، بل يوحي أيضاً بأن الرواية ، بعيداً عن استعباد أو عرقلة التصنيف الذي يقوم به المنظرون أو النقاد ، تقود عملياً مثل هذا التصنيف من الخارج بواسطة الكوابح التي تأتي من الداخل . وما من مكان يتجسد فيه التفاعل المكبر والكابح بين المبدع وابداعه وبين السيطرة والاستسلام أكثر من الطريقة المتضاربة التي تبدأ بها الرواية وتنتهي .

٣

في الحقيقة ، وبصورة شاملة ، لاتقف العلاقات عند حد .

هنري جيمس

إن غياب أي ضغط توجهه النهاية ، أو بعبارة أكثر إيجابية ، أن الوعد بالخلود يستدعي كلاً من بداية بلا حد ونهاية بلا حد . وفي الواقع ، وبفضل كون الرواية عالماً مستمراً في عالم أكبر وممتداً فيه ، لايفترض بها أن تنتهي . وهي بطرق كثيرة ، لاتنتهي . فمن السهل وضع المسلسلات ، ومن السهل عملياً أن تكتب . أضف إلى ذلك كون الممارسة النقدية المألوفة تجعل من جميع أعمال الكاتب

عملاً واحداً أو تجعل منها أعمالاً يستمر أحدها في الآخر ، وذلك بتمحيص الشخصيات والمواقف والموضوعات والبنى المتكررة . وأخيراً من المؤكد أن الرواية لم تزدهر منذ زمن طويل بالمسلسلات عرضاً ، حيث تدرب أجيال من الكتاب على تدبير نهايات ، مع أشياء أخرى ، قابلة على الدوام لأن تنقلب على بدايات انتقالية ، ولكن من الواضح أنه يجب التفريق بين الطريقة التي تبدأ بها الرواية والطريقة التي تنتهي بها .

إن المشاهد الغزيرة التي تتقدم بها الرواية ، بصرف النظر عن غدرها ، مرآة دقيقة لامكانيات الدخول الى هذا العالم والتسكع فيه . ولكن مشهد اللانهاية الذي تقدمه الرواية بواسطة رفض الاستنتاجات ، بصرف النظر عن إغرائه ، هو مشهد مخالف لهذا العالم . إن اختتام الرواية من أكثر النقاط خطراً لانها بالضبط المنطقة التي يكمن في دغلها الوحش الجمالي - فهي مصدر المقاومة المضادة في الرواية . وتحت وجه الغزارة المحسن تختفي الصورة المروعة للأجل المحتوم . ولحظة يبدع الروائي بداية يطلق على نحو غير معلوم نهاية لايمكن رؤيتها ، إن فعل الإبداع الواهب الحياة يحكم بتلك الحياة للموت . وعلى التخوم المشتركة بين الخلود والفناء تكون الغزارة وجه المضمون والختام وسيلة الشكل . إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها الروائي أن يخرج حياً من العناق حتى الموت هي أن يقلب عدوه الى حليف - أن يستخلص وعدا قبل الفجر ، كما فعل يعقوب في صراعه مع الملاك . الوعد هو أن يقلب عملية القطيعة التي لايستطيع منع وقوعها ، إلى عملية انعطاف نحو الخارج . لايتوصل الروائي إلى البقاء بتلهفه إلى الخلود الشخصي أو بانهياره يائسا قبل أن تعشى عيناه نهائياً ، ولكنه يبقى بأن يستخلص من الموت شكلاً يدعم ويزيد الحياة في روايته . وقد يبدع مسرحية جمالية ، كما فعل ملفيل ، تبقي على قيد الحياة معضلة الاختيار بين الأشكال التي تحيي أو تميت . وقد يقسر الموت ، كما فعل جويس ، على أن يقطن الأساطير القديمة ثم يمضي ليبدع رواية تجسد على الدوام أسطورة يطرد منها الموت وتتجلى الأسطورة حية تسعى في دبلين . وقد يسيطر على الموت ، كما فعل شتيرن ، بقسره على أن يتخم نفسه مثل سربيروس في تكاثر أبدي إلى أن ينفجر ويجبر على أن يعيد

الى الوجود غزارته التي لاتنفد والتي تتجاوز الموت . وقد يندفع ، كما فعل هيس ، إلى الموت بغرام ليقتل مرة وإلى الأبد الفكرة السخيفة بأن الانسان كيان منفرد وليس مجرة من النفوس التي تطالب بأن تعيش في حياة واحدة ضربا من الحيوات المتنوعة يحفظ خارج الحياة بواسطة البعث . وقد يقتفي خطى كافكا في «مستعمرة العقوبة» فيقيم في روايته آلة لها صورة تتطابق مع معنى الحياة في محدوديتها وتجعل خلاصة رفيعة لتماسك الرواية الجمالي . وأخيراً ، وكما جعل توماس مان فيلكس كرول يفعل ، قد يعتنق الروائي تعالي المتحول كمفر مشروع وحل أصيل لوضع نهاية مفتعلة لرواية عن الصعاليك :

إن حقيقة الوجود في هذه الحياة ليس إلا حادثة عرضية شملتني بفضلها . إن الحالة الانتقالية لاتفسد القيمة ، وهي بعيدة عن ذلك ، لأنها هي بالضبط التي تضفي على الوجود قيمه وكرامته وسحره . الحادث وحده ، وماله بدء وانتهاء ، مهم وحري بالعطف لأن الحالة الانتقالية نفخت فيه من روحها ، إلاّ أن هذا يصدق على كل شيء ـ فالوجود الكوني بأكمله قد نفخ فيه الروح . وقد نفخت الحالة الانتقالية الروح في الوجود ، أما الشيء الوحيد الابدي ، الخالي من الروح ، وهو بالتالي غير جدير بالعطف ، فقد كان العدم الذي استدعى العمل والبهجة (١٢) .

وإذا كان ثمة تصور مشترك يربط ميزات الرواية القُلّب إلى بعضها وبعض فهو المفارقة ، وإذا كان ثمة جانب من الرواية القلّب تجاهلته نهائياً فهو المفارقة المثلى التي تعرضها الرواية التجريبية . وبودي أن أختم البحث بتلخيص المفارقات المركزية في الرواية ثم أضيف تذييلاً يتعامل مع الطاقة المتقبلة للرواية التجريبية لابتكار أكثر الحلول أصالة لمشكلتي الشكل والموت .

حين أفكر بأن المهمة التي نصب لها الفنان نفسه بشكل ضمني هي خلع القيم القائمة ، وأن يصنع من الفوضى المحيطة به نظاماً من لدنه ، وأن ينثر بذور الكفاح والسخط بحيث يبعث الموتى إلى الحياة بواسطة الإنفراج العاطفي ، عند ذلك أعدو متهللاً إلى الافراد العظام والناقصين ، فيبعث ارتباكهم عزيمتي ، وتغدو تمتمتهم مثل الموسيقى الالهية في اذني .

هنري ميلر

أي درس جارف يقدمه الله للفنانين ! لا تخشوا العبث ولا تجزعوا من الوهم . وفي أية معضلة ، اختاروا أكثر الحلول خطراً وأكثرها غرابة ، كونوا شجعاناً ، كونوا شجعاناً .

ايساك دينسن

الرواية شكل لا يعرف بل يكتشف ، فطولها واتجاهها ومضمونها ، الخ لا يوصف مسبقاً . وليس لديها موضوع أقدس أو أدنس من أن تعالجه ، ولأنها تعد بكل شيء ففي وسعها أن تكون أي شيء . وإذا كان العالم قد أبدع من العدم دون أن يسبقه عالم آخر ، فليست نشوة الرواية بأقل تطرفاً : ففي البدء ، يكون الروائي كل شخص وكل مكان وكل شيء . على أن الطريقة التي تبدأ بها الرواية ليست بالطريقة التي تكشف بها عن نفسها . إذ تبدأ مقاومة جمالية خفية بإعاقة تقدم الكاتب وتحدي قدرته الشاملة ، ثم يتبين أن آجلاً أو عاجلاً أن الشريك الخفي في الإخصاب هو الموت ، مثلما يتبين أن الشريك الساخر للسهولة هو الثراء الفاحش . فالروائي حين يجد نفسه ازاء سلسلة بلا نهاية من الاختيارات الأولية المطروحة أمامه بكل كرم يقع اختباره على ما يظن أنه سيدعم عالمه الذي أبدعه بيديه ويمنحه شكلاً ثابتاً دائماً ، لأن كل ما تعنى به الرواية هو بقاء عالمها . ولئلا تجتاح مخاطر الفناء وعد الخلود أو تخلفه ، ولئلا تطمس غواية اللانهائي ضرورة التجسد المحدود أو تقلل من شأنها يرغم الروائي على إبداع عالم ثالث يضم جوهر

العالمين بشكل مثالي . وهو يسعى سعياً محدداً إلى نقطة التقاء زمان ومكان ترقى إلى نموذجية الزمان والمكان التاريخيين ، وهو يبغي ملاءمة الكلي والفريد في امتلاء مقطوعته المثلة . أما الحديث عن الكاتب العليم بكل شيء أو عن التقنية كأسلوب من أساليب الاكتشاف بمعزل عن التسويات الجمالية الدائمة فيطمس المدى الذي تقترض منه كل الأفكار النقدية والنظرية أوصاف تجاربها الجمالية بشكل رئيسي . ففكرة التقنية مثلاً ، بعيداً عن أن تكون اكتشافاً محصوراً بالنقاد أو المنظرين ، لا يمكن تطبيقها كثيراً على الطريقة التي يكشف بها المؤلف طريقة أو يتوصل بها إليه بل على الطريقة التي يوصل بها كيان الرواية الجمالي الاكتشاف إلى المؤلف . وإن أردنا أن نضع كلا المبدعين معا قلنا : حين يضع الفنان كيانه الجمالي إزاء كيان الرواية الجمالي بحيث يهذبه شكله بمثل ما يستوعب عالمه الروائي شكله ، عندئذ تجعل الطريقة التي يقول فيها ما يقوله الشكل والمعنى شيئاً واحداً ، ومن الظواهر المتناقضة أن أكثر الكتاب خفاء أثر يبقون في النهاية شخصية : التقنية شخصيتهم والأسلوب ذاتهم .

وكلما غدا الكاتب غير شخصي جعلت مادته عالمه يطفو بدلاً من أن يغرق ، وكلما استخلص شكله من الموت هيئة الكمال ازداد شبه روايته بالمدى اللانهائي للرواية العليا وبالجرأة الطائشة للرواية التجريبية .

ثمة على الأقل نوعان من الروايات التجريبية ، كلاهما يقوم على المفارقات الاساسية في الشكل ، ولكن في حين أن احدهما يستقر أخيراً على المفارقة العظمى يسعى الاخر الى تجاوز المفارقة تماماً . ويأتي الضغط الجوهري في سبيل التجريب من اقتناع الكاتب بأن مطاليب رؤياه جديدة وملحة وأن الاشكال المتاحة بالية أو غير ملائمة بحيث يتوجب عليه إبداع شكل جديد أو مختلط . الخطر ليس ماثلاً في الغموض (فقد يرحب الروائي التجريبي بهذه الإمكانية) بل في تحديد تعسفي . فمن الناحية النوعية ، قد تتحدد تجربته بخصائص عمله بحيث تكون في أفضل أحوالها حلاً موقتاً لمعضلة دائمة أو تنويعاً منفرداً على مأزق متضاعف . والعجز في التأكد من التنبؤ عما ستتكشف عنه التجربة والى مدى سوف تكون غريبة أو نموذجية ليس سوى قلق خارجي على شك داخلي يبحث عن ترتيب جديد بين

السيطرة والاستسلام . لأن التجريب في الواقع مفاجأة تحكم بها الروائي ، ولا يظهر إلا حين يكون ظهره إلى الحائط . ولا يسعفه شيء سوى أن يخرج نفسه من الدهشة . حين يقتنع بأن اللعبة المتفارقة التي حشرها في الزاوية قد تكون أكبر مما توقع هو نفسه ، فقد يصيح كما صاح ديكنز ويسأل الناس أن يلقبوه «الكاتب الذي لا يجارى» فاذا امتدت أياد أخرى الى مبتكراته ووسعتها فقد يتمتع بأن له نفوذا . فاذا غدا ما كان جديدا شيئاً مبتذلاً على أيدي مقلدين ومستعبدين فقد يمارس تأثيراً ضاراً . وعلى كل فان الروائي التجريبي الذي يسعى وراء حل متعال يرغب في أن يمارس تأثيرا توليدياً مخصباً .

كل تجريب انتهاك . فالتعاقب يختل انتظامه ، والنهايات تعطي في البدايات ، والتركيب النحوي يختل ، النقلات تحذف ، التنقيط يتجاهل ، اللغة تنقلب على نفسها ـ وبالاختصار ، تحيط جميع الروابط اللغوية وجوازات النظام التقليدي التي تؤكد الوضوح أو التقدم . الهدف خلق حالة من التوقف ، حالة من التأجيل يتوقف فيها التاريخ ويسكن الزمان ويتوضع المكان ، والجميع يتوقعون اتجاها جديداً للحركة التي ستبزغ لأنها نتيجة طبيعية للتجربة . ان ذلك المركز الصامت غالباً ما تسبقه أو تتلوه سرعة مدوخة أو ذات ضجيج . إن الانتهاكات اللغوية والأسلوبية والبنيوية المتعددة لا تسعى إلى تهديم بل الى تحرير أساليب التواصل من عبودية الألفة والطواعية للتنبؤ . إن التشتت الفوضوي المتزايد يستدعي الآن تنظيمات جديدة- أسرع وأكثر الهاما أو حذوفات تتحرر جماليا بقول الكثير بمنتهى الايجاز . المؤكد أن الاقتصادالمفزع في الوصول إلى مكان ما بسرعة بطي الدرجات المتوسطة يؤدي إلى إثارة شكوى الفانين ، وقد حذر نيتشه من ذلك بقوله «حين أصعد أقفز غالبا فوق الدرجات ، ولا تغفر لي أية درجة ذلك» (١٣) . قبل كل شيء يوجد حول كل تجريب شيء من الاعتداء الذي يبلغ مبلغ الثقة المفرطة في النفس عند كل انحراف شكلي . فكأن الروايات التجريبية جميعها تسعى إلى قلب وظيفة واتجاه عبور نهر ليث (نهر النسيان) لتفرض على نفسها رحلة العودة إلى الأصول بدلاً من أن تفترق عنها . ينصب التشديد دائماً على البدايات وليس على النهايات ، على افتراضات العقل والإنسان والمادة الجذرية وليس على

خضوعها أو استطالاتها المألوفة التي تمثل الغفران أو الالفة في نهر النسيان . وبعبارة أخرى ، يعمل مركز التوقف عمل مخرج طقوسي بين الجنون الذي تطلقه الانتهاكات والجنون الجديد المتحكم به والذي ستنقله التجربة في النهاية ، ويعكس التصريح بمثل إعادة التصنيف الطقوسية هذه ، على نحو مافعل هيس حين حذر قراءة مسبقاً بأن مسرحه السحري «للمجانين فقط» أو لعل المنهج الخفي وراء الجنون هو الذي يشخص كل الروايات التجريبيةوالروايات المضادة الجديدة . غير أن ما تشترك فيه كل الروايات التجريبية هو تصميمها الحازم على إبقاء الرواية تتحرك حول بدايتها بدلا من أن تتجه الى نهايتها ، لان الرواية التجريبية تتحرك نحو بدايتها لتلاحق خلودها ، ولا تقصد بانتهاكاتها مساءلة الأنماط التي تؤيد واقعية النظام أو استعبادها ، بل تقصد إلى اعادة النظام الواقعي الى حالة الفوضى الأولية والبدئية . ومن الواضح أن مثل هذا التجريب يتجاوز خصائص التسوية المتبادلة في الشكل الروائي ويرفض وضع نهايات فاتنة مكيفة لبدايات خالدة وذلك لكي تقابل الخسارات اللانهائية التي تحدث في التجسيد المحدد المتناهي . والهدف لا يقل عن السبر والاستنفاد الكاملين والنهائيين لجوهر شكل روائي معين وجعله عديم الجدوى لكل من يحاول استعماله من بعد . فما نحن فيه لا يقتصر على الهدف التاريخي المألوف في ابداع رواية خالدة ، لكن الهدف الجمالي الجذري هو ابداع جوهر متجسد في الرواية يساوي في نهائيته وغزارته لما يشتمل عليه الشكل غير المجسد في الرواية الفوقية . مثل هذه الرحلة رجوعاً في الزمان والمكان الى الأصول رحلة ميتافيزيقية حتماً ، لأن الرواية التجريبية تسعى إلى اقتراب شديد من حافة التاريخ إلى جانب الرواية الفوقية ، كما تسعى الى تأكيد الطبيعة المتقلبة للرواية الفوقية بأن تغدو شريكتها وصورتها الكاملة التحقق .إن كل روائي تجريبي يعتقد ماعتقده هنرى ميلر من أنه كتب «آخر الكتب» .

لعل هذا الوهم ضروري ، لكن الرواية بوصفها نوعاً قلبّاً يكون لها الكلمة الأخيرة أو تكون الكتاب الأول ، وكلاهما ، الأول والأخير ، يكون على وشك أن يكتب أو يحكى . ومن الواضح أيضاً ، أن ما قدمته في هذا المقام كان همه ازالة العقبات

من الطريق ، فلا هو بآخر كلمة ولا بأولى فصل من كتاب عن نظرية الرواية . وعلى كل فأنا مقتنع بأن العودة إلى الأصول هي المنطلق . وما نحتاج إليه بشكل نوعي هو نظرية للرواية الفوقية ، لأن مثل هذه النظرية تشير على الأقل إلى وجود كيان جمالي للرواية محدد وفعال ، وتحفظ للشكل صفته غير المنتهية وتحالفه مع التاريخ وعلم النفس ، كما أن مثل هذه النظرية تشدد على التخوم المشتركة بين الفناء والخلود ، وهي التخوم التي تحقق ضمنها الرواية امتلاءها المتكيف ، كما توحي مثل هذه النظرية أخيراً بأن الانجاز الروائي يستطيع أن يجد مقاييسه الشاملة معروضة في مجال يتراوح بين الخالدين إلى أنصاف الآلهة إلى كل الفنانين . بمثل هذا القوام الجمالي لا يعود المنظرون والنقاد بحاجة الى التصدي لأصول الرواية غير الشرعية ، ولا إلى نسخ نظرية الشعر ، ولا إلى عبادة آلهة التكنولوجيا المزيفة .

ملاحظات :

١ـ مدار السرطان (١٩٣٤) .

٢ـ قل أن نوقش في النظرية الجانب المتطلب من الرواية ، وعلى العكس من ذلك ، كان التشديد دائماً ينصب على سهولتها . لذلك لا ندهش أن وجدنا المنظرين يبدون مصممين على تزويد الرواية بالذخيرة الاكاديمية ذاتها التي مكنت الشعر من العيش رغم هجمات الهواة والعامة . ويتضح كون نمط النظرية الروائية نمطاً شعرياً بشكل متزايد من كتاب ويليام هاندي الجديد «الرواية الحديثة : تقرب شكلي» (كاربونديالي ، ١٩٧١) حيث تطبق مناهج النظرية الشعرية على الرواية الحديثة . ولا يمكن إنكار أن الرواية تتغذى دون تمييز من «حثالات ديمقراطية» فقد لاحظت مارغريت كندي في كتابها «الخارجون على القانون في جبل البرناس» (نيويورك ، ١٩٦٠) «غالباً ما يعلق الناس بأن في وسعهم كتابة رواية هشة بناء على تجاربهم ، ولو كان لديهم وقت كاف لذلك ، مثلما أنهم يعترفون بأنهم يحتاجون إلى ما هو أكثر من الوقت لإنتاج لوحة أو سمفونية أو سوناتة مدهشة . . . فلم يقل الا القليل عن الاعداد الضروري للروائي مما يجعلنا نغفر لانسان ذكي مثقف افتراضه بأنه لا يحتاج إلى إعداد كي يكون روائياً» . أما الصورة الاكاديمية للوضع فقد قدمها قبل ذلك بشكل صارخ رينيه ويليك وأوستن داروين : «إن النظرية الأدبية والنقد الأدبي المتعلقين بالرواية أدنى في الكم والنوع من نظرية الشعر ونقده «نظرية الأدب ، نيويورك ، ١٩٤٢) .

(راجع الترجمة العربية للكتاب ، «نظرية الأدب» ترجمةمحيي الدين صبحي ، منشورات المجلس الاعلى لرعاية الاداب والفنون ، دمشق ١٩٧٢)

٣ـ كثير من المنظرين والنقاد يستغرقون في النظرية والنقد إلى درجة الافتراض بأن الروائيين يشاركونهم اهتماماتهم ولا يعنون حصراً بالمسائل الجمالية وتأثيرها . وأظن إن المشكلة تاريخية . فمن زمان طويل كان منظرو الرواية روائيين ، كما أن معظم منظرى الرواية المحدثيين نقاد . وفي الواقع فان الافتراض المطرد للروائيين عن حظيرة النظرية قد حدا بفيليب واف إلى الادعاء بأن الروائيين المحدثين كانوا غير متعاونين مع النقاد ، وذلك بعكس الشعراء الذين ساعدت اجتهاداتهم النقدية

على صياغة قوام جوهرى لنظرية الشعر :

«في وسعك أن تنظر في مقالات توماس مان جميعها ، مثلاً ، فلا تجد أمراً يهم دارسي الرواية كشكل ، مع العلم بأن مان فنان واع ومثقف ليس له نظير . كذلك لن تجد في هذا الصدد أية استبصارات دقيقة لدى جويس أو بروست . فكل من «صورة الفنان في شبابه» و «يولسيس» تضم بعض المناقشات عن البنية الجمالية على مستوى تجريدي تماماً ، وهذه لاتسعفنا عند التطلع إلى فارق يميز السرد القصصي عن بقية الفنون اللفظية . . . كما أن الروائيين الأمريكان في عصرنا ، من أمثال فيتز جيرالد وولف وفولكنر وهمنغواي ، قد أثروا في أساليب التخييل من خلال ممارستهم وحدها .» (الرواية ونقادها ، مجلة كينيون ، ١٩٥٦) .

أما بخصوص التأثير فما اعتبره أشد خطراً أن النظرية الروائية السائدة ليس لها تأثير ظاهر على مشاهير الروائيين أو على الروائيين التجريبيين . ان مايلر وغراس وبورجس وبارث ودونليفي وسينغر وبيلو ، الخ . . . ، قد انغمسوا في تمجيد دوافعهم الأساسية . وحين زودتهم شهرتهم بصوت مسموع تجاهلوا المنظرين والنقاد ورأحوا يتحدثون عن الواقع والسياسة والثقافة أو عن التحالفات الجديدة بين الأدب والسياسة والثقافة . إن العديد من كتاب الرواية المضادة ، ممن يشابهون أشباحا تأتي من نجم آخر ، يبدو أنهم يعتبرون التنقيحات النظرية الدارجة أمراً مبتذلاً عفى عليه الزمن . وأنا لا أرمي إلى الإيحاء بأن الوظيفة الاولى للنظرية التأثير في الروائيين القدامى أو الجدد ، ولكني حين أجد عداءهم التقليدي انقلب إلى نوع من اللامبالاة الانفصالية ، وحين أجد الفجوة بين النظرية والرواية تتسع بحيث يستحيل رأب الصدع بينهما ، فإنني أصر على أن نصراً من جانب واحد ، أو كسباً نتج عن تخلف الخصم ، لا يقوم حجة على حيوية النظرية أو على انتصارها لقضية خلا قضيتها .

٤ ـ لقد أعربت اديث وارتون بأكثر من هذا حين ادعت بأن «ما من استنتاج يصح ما لم يكمن في الصفحة الأولى» (كتابة الرواية ، نيويورك ١٩٢٥) .

٥ ـ روبرت موراي ديفيز في كتابه «الرواية ، مقالات حديثة في النقد» (١٩٦٩) ينزلق في هذا الاتجاه حين يلحظ أن آخر النزعات النقدية أكدت لحسن الحظ

«أهمية المؤلف ، وأعادته الى مكانته المركزية بوصفه الواضع والصانع ، وهو ما كان ينكره عليه الشكليون على أساس أن الكتاب الذي تم تأليفه أصبح صاحب الأهمية الأولى وأن مدرسة المحاكاة تنزع إلى إلحاقه بالحقيقة الواقعية الممثلة فيه» . فالانطباع الذي يخلقه دايفيز هي أن النقاد ينفردون بتقرير مركزية الروائي ، وأن ظهوره أو عدم ظهوره يقررهما المذهب الشكلي المتبع . ولم يأت دايفيز على ذكر رؤيا الكاتب أو الضغط الذي يفرضه الشكل على مركزية المؤلف ـ وهو الأمر الوارد في هذا المقام .

٦ ـ لعل مما له مغزاه أن فيليب ستيفيك ، وهو جامع أكثر التصانيف شمولاً في النقد الروائي (نظرية الرواية ، ١٩٦٧) ، عمل على انتاج أول تصنيف هام عن الكتابات في الرواية المضادة واستثنى من هذه المجموعة كل نقد لنظرية الرواية (القصة المضادة : مجموعة الرواية التجريبية ، نيويورك ، ١٩٧١) . أما الفجوة التي لاتردم بين النظرية والشكل الذي تسعى الى ادراكه فتتضح من هجوم مالكولم كاولي على مجموعة ستيفيك «صورة الرواية الملطخة ، ساترداي ريفيو ، ١٩٧١» . فقد اجتهد كاولي أن يقتبس من «سفر التكوين» وهو يعاني من صدمة مقبلة ، ودعا للعودة الى السرد الزمني كطريقة للتخفيف من حدة السخرية التاريخية : فحين أتمت النظرية تصنيفاتها نتيجة لفهم الزمان في الرواية اتجه روائيون تجريبيون جدد إلى المكان أو إلى المكان مفرغاً من الزمان ـ وهذا أمر لا يغفر لهم لأنه جعل تلك التصنيفات تظهر سطحية أو متكلفة .

٧ ـ هذه قضية خطيرة اكتفي هنا بملامستها فقط . فقد تطور في السنوات الثلاثين الأخيرة ، بتأثير ويليك ووارن ، قوام أساسي لنظرية تقلد غالباً النظرية الشعرية . وظهرت بسرعة كتب ومقالات وتصنيفات وكتيبات ومذكرات خاصة مكرسة للشكل . حتى أن إعادة طبع رواية ماتخذ شكلا جديداً : فالروايات المعادة قد دعمت بسوالف تاريخية وهمشت بنقد دارج مختار . ثم أحدثت دورات حول نظرية الرواية ونقدها قصد بها خلق طراز موحد من

الفهم والتطبيق لم يسبق له مثيل في تاريخ الأدب ، وقد فرضت هذه الدورات روائيين جدداً يشبهون نسخا مكررة عن الروائيين القدامى مدعمة من الخلف ومن الأمام . وأخيراً فإن كل واجهة الرواية قد خضعت لعناية بنيوية وأسلوبية وشكلية ومعرفية ، فإذا صرفنا النظر عن بعض القطع البارزة كان الجانب البناء في هذا المشروع النظري أنه خلق فرانكشتين جديداً .

فمشاهدة الشراح المجتهدين المنكبين على نبش كنوز الرواية الرمزية والأسطورية شيء ، وشيء آخر تماماً أن تستخلص النتائج ذاتها من روايات مريعة جمعت في صف إنتاج واحد فرضته النظرية الروائية . ويعلم كل ناقد اشتغل بشيء من العناية في ببليوغرافيا النظرية الروائية وفي المختصرات التي لايحصرها عدد من الكتب التي تقوم على تلك النظرية ، أن شيئاً من القوادة يحدث بين المنظرين والروائيين الملهمين بالنظرية . وبسبب كل الصيحات والاستجارات من العيش في عالم تزداد آليته ، جمع المنظرون كل النظم والقطع البالية ليقبلوا صناعة التخييل إلى تقنية الرواية . ان الروائيين الكهول الاكثر "انسانية" يجدون التقنية تحط من شأن الانسانية ، أما الروائيون الشبان الاكثر تجريبية فيجدونها غير مرهفة . المنتفعون المباشرون الوحيدون هم الذين غذتهم الدورات الدراسية في الترميز المبدع والقادرون على انتاج اعمال مشبعة بالصفات النقدية الضرورية للوصول الى شعبية حسنة هي عكس لابتذال في التحليل والتقبل النقديين . وفي قناعتي أننا لو استخلصنا كل التكنولوجيا التي نظرناها أو اكتشفناها لدى جويس مثلاً ، ثم جاء جويس ناشيء فأرشدناه إلى ماعليه أن يفعل ارشاداً نظرياً لما استطاع أبداً أن يقوم بفعله . وقد أطلق ايليوت صيحة التخدير الأولى . فلكي يعلل بروفروك حالة الحيرة المخصية التي اعترته ، اشتكى من أنه ليس هاملت او لازاروس ، ناسيا أن هاملت لم يعرف أنه سوف يصير «هاملت» وأن لازاروس لم يعرف أنه سيصير لازاروس . ليس الرواية شكلا معطى ، بل هي معطى في طريقه الى التشكيل . واستعرض تعقيداتها استعراضاً آلياً ، أو قصر إمكاناتها على الماضي يؤدي إلى اختراع مقياس نظري يستدعي مؤلفات من إنتاج بروفروك

وليس ت . س . اليوت .

٨ - «طبيعة السرد» (نيويورك ١٩٦٦) .

٩ - «أشكال نوعية مستمرة (النثر القصصي)» في «تشريح النقد» (بريستون ١٩٥٧) .

١٠ - المصدر السابق .

١١ - هكذا تكلم زرادشت .

١٢ - اعترافات فيلكس كرول (نيويورك ١٩٥٤) .

١٣ - المرجع السابق

الرواية الحديثة المتباينة الوجوه
شكلا ووظيفة

ألان وارن فريدمان

إن العمل الفني متباين الوجوه ، حتى في حقل القيم النهائية للشكل .
جورج بواس

إن الاعتراف بالنسبية وتباين الوجوه لايجعل القيمة وهمية أو الحكم عقيماً .
هـ . ج . مولر

لم يبدع كبار الأدباء أكثر من عمل واحد أبداً ، أو لعلهم لم يقوموا بأكثر من تمرير الجمال الذي جلبوه إلى هذا العالم عبر وسائل متنوعة .
مارسل بروست

إحدى الظواهر الملحوظة في تخييل القرن العشرين المدى الذي غدا التخييل يمتد فيه . فقد أعطى فورستر لمصطلح «رواية» معنى واحداً حين عرفه بأنه عمل نثري تخييلي بطول معين ، ولكن العديد من الروايات قد تجاوزت الطول المعين لتغدو «غير محدودة» فمنذ أن غدت الرواية نفسية ومفتوحة ، وجد الروائي الذي سيحدد مجرى سرده أن ليس له ختام ضروري ، وأن هذا السرد يمضي عبر منظورات واحتمالات متضاعفة ـ في أجزاء عديدة أو كثيرة .

هذا لايعني فقط القول بأن روايات القرن العشرين أطول من سوالفها بكل بساطة ـ إذ من المؤكد أن صموئيل ريتشاردسون وفيلدينغ وترولوب ، على سبيل المثال ، لم ينفروا من الحشو المفرط . في الواقع ، يميل الروائيون المتأخرون إلى كتابة روايات أقصر ، لكنهم ماأن يكتبوها حتى يجدوا مهمتهم قصرت على الاكتمال ـ ومن ثم يكتبونها مرة أخرى من زاوية أو رؤية مختلفتين ، وأحياناً يكتبونها مرة بعد مرة . والنتيجة هي الرواية الحديثة المتباينة الوجوه .

بمعنى من المعاني ، إن تمديد رواية في أجزاء عديدة عمل يدخل في صميم الوعي بالنفس (ولذلك فهو تأكيد في منظورات متضاعفة) ـ وربما كان أكبر بكثير من أن يكون فعل ابداع عرضياً أو سلبياً . فكما أن أي فنان لا يبلغ التعبير الكامل بواسطة انجاز واحد مهما كان فريداً أو سامياً ، كذلك ما من عمل واحد يعبر عن نفسه بنفسه تعبيراً مكتملاً . والأرجح أن مثل هذا العمل سيبلغ وضع الغرابة التاريخية ، كحادث حدث صدفة ، مثل رواية هنري روث الباهرة والتي لقيت كثيراً من الإهمال ، «سمه نوما ». كل تعبير فني ـ تمثال لمايكل انغلو مسرحية لشكسبير ، سمفونية لبيتهوفن ، لوحة لبيكاسو ـ يؤكد معنى ذاته بتحديد مكانه ودور له ضمن مجموعة كاملة . والرواية المتعددة الأجزاء تبدع وتحدد لنفسها بالضرورة سياقاً ونمطاً ، فهي واعية لذاتها ومتعددة الوظائف لأنها على التوالي سلسلة من أجزاء منفصلة ووحدة . فالأجزاء المنفصلة ينبغي أن يقوم كل منها بذاته ، مع أن وجودها المتبادل يتطلب منا عينا مقارنة وحكماً . فالكل لا يغدو خلاصة للأجزاء فقط وإنما لشيء آخر أكثر : يغدو ترابطاً داخلياً بين الأجزاء ومن خلالها يشدنا خلفاً وأماماً فيما نحن نتحرك عبر العديد من الأجزاء . لأن فعل

القراءة في مساره الزمني المستقيم يبدع استجابات تترقرق خارج مجرى الزمن التقليدي سواء أكانت معه أو ضده ـ وأكثر ما يكون ذلك في الرواية المتعددة الأجزاء بما فيها من أفعال مسرحية منغلقة على ذاتها مع أنها تتعامل مع تمثيلية أكبر. ويمكن للمرء أن يدعو تلك التمثيلية، مع بلزاك، وعلى أوسع نطاق، الملهاة الإنسانية وأن يكتب مئات من فصولها التي لاتعد ولاتحصى.

اشتق مصطلح «تعدد الوجوه ـ Maltivalonce» من الكيمياء حيث يطلق على الذرات القادرة على الاتحاد مع ذرات أخرى في اتحادات متضاعفة. أما الذرات «ذات الوجه الواحد ـ Univalent» فلها خاصية اتحاد واحد، وكذلك لكلمة «تكافؤ الوجهين ـ Ambivalent» ذات الجذر الاصطلاحي. الوجه الواحد في التخييل مانعنيه حين نتحدث عن تدخل المؤلف أو أية حيلة اخرى، عندما تسيطر بمفردها فتنتظم بها قيم الكتاب. ويحدث التكافؤ السردي عندما تمتزج عدة منظورات فتخلق تشويشاً معنوياً، أما المنظورات المتضاعفة إلى حقيقة خلقية كما يقدمها الفن المتباين الوجوه فتتجاوز كلاً من صفاء الوجه الواحد وتكافؤ الوجهين المخبل عند كتاب من أمثال ويليام بورروز.

تقدم الروايات المتعددة الأجزاء، في أبسط أشكالها، تعاقبات تسير على خط واحد بأسلوب حوادث روايات الصعاليك أو بأسلوب الحوليات. وقد تختلف فيما بينها في الاطار والمزاج لكنها غالباً ماتتطابق بنيوياً ومعنوياً. ففي رواية سي. بي. سنو C. P. Snow المؤلفة من أحد عشر جزءاً، والمسماة «غرباء وأشقاء» نشارك في تعاقب الاحداث بالطريقة التي نشترك بها في «روبنسون كروزو» أو في «جوستين» و«جولييت» لدوساد، أو في روايات ويغرلي لسكوت: توجه البطل سلسلة من المغامرات أو النكبات (الصيغة السلبية مناسبة له، فمع أن البطل فعال في الحوادث إلا أنه إجمالاً سلبي بينها: فهي تصيبه). كل حادثة تتضمن فعلا صاعدا، ذروة، حلا للعقدة، ومغزى خلقيا، الا أننا لا نحتاج الى كثير من المغزى لندرك أن الحوادث ذاتها أو مايماثلها اذا تكررت فلن تواجه كما ووجهت أول مرة. وهكذا، فان جوستين دوساد تعاني سلسلة لا متناهية من تجارب متماثلة بنظام ليس له مغزى، وتكرر جولييت العملية بصورة معكوسة. وتقوم «غرباء

وأشقاء» لسنو تقنياً على خطأ زمني لأنها «مغلقة» (أي تتحرك تاريخياً من أول العمر إلى الزواج أو الموت ، وهما الحدان النهائيان اللذان يعاكسان الفعل الممتد في معظم روايات ما قبل القرن العشرين) ، وإن كانت قد حددت في تطويل كبير؟ . وفي رواية مثل «غرباء وأشقاء ـ Strangers and Brothers يعني تعدد الوجوه أكثر بقليل من تعدد الأجزاء فلويس اليوت يختلف من رواية إلى رواية لانه أكبر سناً وليس لأنه يدرك إدراكاً مختلفاً .

«تعدد الوجوه» مصطلح ذو حدين : فهو ينطبق على تعدد طرق النظر وعلى تعدد الطرق التي يكون بها الشيء منظوراً . ورواية سنو ، لويس اليوت ، مع أنه شخصية مستمرة بصورة تقليدية ، يشارك في تعدد الوجوه لأنه ينظر إلى عالمه بمنظور وحيد في كل من مراحله الإحدى عشرة التي أراد له سنو أن يصورها . إن بيب بطل ديكنز ومارلو بطل كونراد يرجعان إلى صور مبكرة عن نفسيهما ـ ويناقضان نفسيهما كلما فكرا كيف كانا ، وكلما يفكران الآن كيف كانا «حقاً» ، كما يناقضان نفسيهما «ضمنياً» كلما فكرنا (نحن) كيف هما الآن . إن دويل بطل فورد ودارلي بطل دريل ، بعد أن اضطرا إلى إعادة سبر غوريهما من خلال آراء الآخرين فيهما يشرعان الآن في إعادة أحياء ، في تكذيب مابدا سابقاً أنه ثابت وعالق في حياتيهما الماضيتين . وبهذه العملية يكشفان من كل بد جوانب من نفسيهما أكثر بكثير مما يعرفان . إن الأصوات المسرحة مثل رواية جيمس في «أوراق أسبرن» ، ونجاوى كاري ، وروايات نابوكوف (حياة سباستيان نايت الحقيقية ، لوليتا ، نار شاحبة) لا تبحث فعلاً عن الحقيقة (كما تدعي) بل تريد أن تفرض رؤيتها المحددة على العالم العنيد من حولها . كما أنها تعرض أحياناً وقائع متضاربة من حولها ، لأننا نعرف ذلك بالمسافة بين ماتقول هذه الشخصيات وما تفعل ، وكيف تتصرف وكيف تظن أنها تتصرف .

وهكذا فإن كثيراً من الروايات ذات الجزء الواحد ، والجزء الواحد من رواية متعددة الاجزاء ، قد تكون متباينة الوجوه بصورة ديناميكية . وتصور هذه الروايات بأساليب متعددة أصواتاً متضاربة تعبر عن ثقة بالنفس وعن أفق ذي مغزى . إن رواية مثل «الصخب والعنف» أو «أبسالوم ، أبسالوم» أو «حين

أستلقي محتضراً» على سبيل المثال ، تقدم سلسلة من نظرات جزئية إلى الحوادث ، ونظرة قسرية ومجتثة من جذورها الى حد كبير . في «تريسترام شاندي» و«الجندي الطيب» نجد أن الصوت السردي ـ وهو صوت ذاتي لبطل واع بنفسه ـ منقسم ضد غرض الرواية المزعوم ، في مثل هذه الأعمال يكون المونولوج متباين الوجوه لشعورنا القوي بالحضور الضمني للمؤلف الذي يقف على مسافة قريبة من روايته . مثل هذا التأثير ينتج عن شكل أدعوه «ذاتية الشخص الثالث» ، ففي أعمال مثل «الوحش في الدغل» و«العميل السري» و«صورة الفنان» نجد أن الراوية المجهول وغير المسرح والشخصي الى حد كبير يكون على خلاف مع مادته المروية ، في شكل يدعو إلى السخرية . إن معظم الأعمال التي لاتقبل التصنيف (لأنها أوسع من أي تصنيف ممكن) روايات مثل «موبي ديك» و«يوليسيس» ، تستخدم موشوراً طيفياً لمنظورات السرد وتقنياته ـ بدءا من الذاتية الشديدة في («سمني اسماعيل» وفصل «بروتيوس» في «يوليسيس») إلى الموضعة الشديدة للمشهد المسرحي في موبي ديك و«ايثاكا» في «يوليسيس» .

الأعمال المتباينة الوجوه مثل «ثلاثيات كاري» و«الصخب والعنف» و«حين أستلقي محتضراً» و«أبسالوم ، أبسالوم» لفولكنر ، و«المنارة» و«مسز دالواي» لفرجينيا وولف ، تقدم كلها وجوها متعددة لمنظورات موحدة مع أنه تستخدم تقنيات سردية متباينة . كل منظور واع لذاته وغير مناسب ، وإن كان يظل طريقة محتملة للتبصر في الحقيقة الواقعية التي تظل في حالة جريان حتى حين يسعى المرء إلى إدراكها وتحديدها ، مثل هذه الأعمال إذن ، بسبب كل جوانبها ، تؤكد المرئي بقدر ماتؤكد الرائي ـ ولابد أن يكون عالماً مدهشاً (مدهشاً في واقعيته) هذا الذي يستطيع المرء أن يتحمل مثل هذا التنوع في المقاربات المتضاربة . وأقل الروايات الحديثة أهمية من الناحية التقنية أما أن تكون متباينة الوجوه بأبسط الطرق (مثل «غرباء وأشقاء») أو متباينة الوجوه بصورة ظاهرية فقط (مثل رواية غراهام غرين «نهاية القضية» ٢) . أما الروايات الأكثر غنى من الناحيتين الخلقية والجمالية ، فهي الروايات المتعددة الوجوه بمعنيي المصطلح كليهما .

ومن الأمور الهامة أنه يمكن إطلاق بعض التعميات حتى حول أطوال الروايات المتعددة الأجزاء . معظم الروايات ذات الجزئين تقدم أحد نوعين من إعادة تجريب المنظور : سلسلة مكتملة بذاتها من المغامرات التي وقعت للبطل ، يتلوها :

١ ـ سلسلة مكتملة لاحقة ومساوقة ، أو

٢ ـ سلسلة ثانية مماثلة من تجارب البطل تكون مساوية للأولى في بنائها .
يستخدم الشكل الأول عامة البطل للسرد ـ كما في رواية بطلر Erewhon ، وروايتي براين «غرفة في الاعلى» و«الحياة في الأعلى» ورواية داريل Aut Tune Aut Nunouam ـ علماً بأن سرفانتس يستخدم راوية ممسرحاً بأبعاد متحولة باستمرار ، ويستخدم كراويتين في «جوستين» و«جولييت» لدوساد ، الى الشخص الثالث الذاتي في «تقدم الحاج» لبونيان (ضمن اطار الحلم) ، الى تحويل توين من نموذج للسرد إلى آخر في «توم سوير» و«هكلبري فين» .

كذلك فإن الرواية ذات الثلاثة أجزاء تتم في شكلين رئيسيين :

١ ـ في المنظور الثلاثي ، كما في ثلاثيات بيكيت وكاري المروية روايات متعددة (وما يماثلها من روايات في جزء واحد مثل روايتي ستين «ثلاث حيوات» ودوس باسوس «ثلاث جنود») ، وتقوم على تصور للحقيقة الواقعية موشوري جمعي .

٢ ـ الرواية البنائية ـ مثل سلسلة فرانك كوبروود ، وسلسلتي فاريل Studs Lonigan و«برنادكار» وثلاثيات هنري ميلر ، وسلسلة هارتلي «يوستاس وهيلدا» وسلسلة وغ «سيف الشرف» ـ وهي أشكال محكمة من «الرواية العائلية» التي تميل بشكل عام الى التوسع .

تركز الرباعية عادة على وعي مركزي متطور ـ سواء استخدمت البطل راوية كما في «رباعية الإسكندرية» لداريل و«رحلات غيلفر» لسويفت ، أو الشخص الثالث الذاتي كما في «نهاية العرض» لفورد ، أو مزيجاً من الإثنين كما في سرد روايات كونراد ؛ وبصرف النظر عن التكنيك المتبع في هذه الروايات ، فإنها كلها تناظر الوعي المركزي بإدخال منظورات مقابلة : بمختلف المتحدثين عن

الحضارات الغربية المتصارعة في «رحلات غيلفر» ، باطار الرواة والشخصيات المركزية الزائلة في روايات كونراد ، بالنجاوي الداخلية المتضاعفة في آخر الكتاب من «نهاية العرض» بشخصية بالتازار وبكتاب «ماونتوليف» في «رباعية الاسكندرية» .

والروايات المؤلفة من أكثر من أربعة أجزاء تسودها بنية «الروايات العائلية» «Roman Fleuve» . وان بنيتها القابلة للتوسع بلا نهاية لاتفرض حداً ضرورياً ، ولاتفرق تفريقاً شكلياً كبيراً بين رواية بخمسة أجزاء (روايات ويفرلي لسكوت ، وحكايات «مخزن الجلد لكوبر») وبستة أجزاء (روايات باليسر وبار ستشير لترولوب ، سلسلة داني أو نيل لغاريل) وباثني عشرة جزءا في حوليات : فورسايت لغالزورثي ، و«موسيقى الزمان» لباول : وسلسلة لاني بود لسنكلير ، و«غرباء وأشقاء» لسنو ، أما «حوليات ضوء الشمس القديم» لهنري ويليامسن فتقع في خمسة عشر مجلداً ، كذلك فإن رواية جول رومان «رجال بارادة طيبة» تقع في سبعة وعشرين جزءاً ، وأخيراً فإن «الملهاة الانسانية» تقع في مايقرب من مائة جزء . الفرق الهام الوحيد إنما يكون بين قصة متصلة (فاريل ، غالزوورثي) وعدة قصص يربطها عنوان كبير (سكوت ، بلزاك) . وتقل الروايات المتباينة الوجوه والقادرة على بلوغ هذا الحجم ما لم تتخذ لنفسها شكل «الرواية العائلية» مثل رواية بروست ذات الأجزاء السبعة «البحث عن الزمان الضائع» ، وسلسلة يوكنا باتاوفا لفولكنر وتقع في أربعة عشر مجلداً ، وحكاية أسرة غلاس لسالينجر وهي ما تزال قيد الظهور . والروايات الأخيرة المذكورة كلها معقدة وديناميكية في كشوفها ، رفيعة في أسلوبها ، غنية في خيالها وبنائها التخييلي ؛ لأن بروست وفولكنر وسالينجر أبدعوا بألمعية ونسجوا على منوال القصة القصيرة المتقنة الصنع كأن أطوال أعمالهم تطالب بالتوقيت السهل .

إن وجود طرق متعددة للنظر في الرواية المتباينة الوجوه لا يطعن في صحة أي منها . فأنت حين تركز على وجه بينها تؤكد صحة الوجوه الاخرى لا تكتفي بالاعتراف بتباين الوجوه وإنما تمارسه أيضاً . وبعد كل شيء ، يظل من الممتع لك أن تلعب مثل هذه الألعاب ، بل ربما كانت أيضاً ذات معنى ـ بشرط ألا يفقد المرء

إحساسه بالاتجاه طبعاً فيفترض أن التصنيف وحده يمثل غاية الغايات فهذه التصنيفات لا تستطيع لوحدها أن تقيم فروقاً معنوية أو جمالية . أضف الى ذلك أن التصنيف بحسب طريقة السرد يتجاهل بالضرورة أموراً مساوية لتلك في مغزاها على الاقل ـ كالاتجاه الغام مثلاً ، ومنهج الكشف عن الشخصية ، والأسلوب . وإذن فأنا لا أسعى وراء القواعد بل وراء الادوات ، وراء جهاز يعين على القيام بمهمة معينة بإحدى الطرق الكثيرة الممكنة التي يمكن بها أداء تلك المهمة .

لقد تولد اهتمامي بتباين الوجوه إلى حد بعيد من مناقشة وين بوث للالتباس في كتابه «بلاغة التخييل» وهي المناقشة التي قادته إلى تناقض كلامي . فمن خلال نقد تطبيقي ألمعي ، أبعد وين مغزى كل الفوارق النقدية كالتي تقوم بين «رواية» الأمور و«عرضها» بأن أعلن أن الروايات الناجحة تتجاوز كل المعايير المجردة . إلا أنه ذهب بعد ذلك مذهبه الخاص حين أعلن مبادئه : «الروايات تخفق إلى حد أنها خلقيا ملتبسة»(٣) . وكما طرحت القضية من قبل :

يتساءل المرء عملياً إن كان بوث ـ كما يفترض هو ـ يثير قضايا متعمقة حول الحكم والنقاء والمسؤولية في الرواية ، أو إن كان لاينظر في الامور القديمة المتعلقة بالحكم والنقاد والمسؤولية في الشكل الأكثر جدة ، وإنما يبحث قلقاً في أنماط الرواية الاكثر جدة عن عملية خلقية مغينة متبطنة في النمط الأقدم . إن نقائض الغموض الخلقي في الرواية الحديثة هي بحد ذاتها ـ ان توخينا الدقة ـ حكم : حكم يؤكد ضمناً أن التناقض الخلقي وحده يستطيع أن يأخذ بيد الإنسان لكي يكون انساناً مكتملاً(٤) .

النقائض تتضمن تباين الوجوه ، فهي ليست نسبية لاأخلاقية بل أخلاق متعددة ، بدفق تعددي تتداعى فيه أصوات متناثرة وغير متوافقة إلى الكلام بموجب حقوق المؤلف وامتيازاته . ويحق لها ذلك .

في البداية على الأقل ، تكون النتيجة عدم الارتياح في نفس القارىء غير المتشكك فعند الكتابة عن «دون كيشوت» ، الأنموذج الأول للرواية الحديثة المتعددة الأجزاء ، تقول دوروثي فان غنت :

قد يبدو أن في «الكتب العظمى» غموضاً خاصاً يميزها عما هو أدنى منها . وفي حالة رواية سرفانتس العظيمة ، يبدو أن هذه الصفة تكمن في قابلية عكس المنظور دائماً بين أقصى نهايتين عميقتين . . . إن مايلفت نظر القارىء ليس جانباً واحداً (خلقياً أو عملياً) من الفعل ، بل الفعل ذاته ، والمغامرة ذاتها ، بوصفها حادثة متعددة الوجوه . ومن الصعب على الفكر المتعقل والمتخلق أن يفكر بهذه الطريقة . فنحن نشعر بالحاجة إلى عزل جانب واعتباره مسيطراً من قبل ومحدداً للقيم الهامة(٥) .

فإن وجد «فكر متعقل متخلق» فيبدو أن بوث يطلب بموجبه من سرفانتس أن يؤكد موقف بطله الخلقي حين يكون يبحث عنه ، وينكر عليه ذلك حين يكون على سرير الموت ـ والعكس صحيح . ومن المؤكد أن فان غنت على حق في اقتراحها بأن من ميزات سرفانتس ، وليس من أخطائه ، بأنه يشعرنا بالتنازع ، بأن الموقف الخلقي للدون الطيب هو في وقت واحد قسري (و) غير ملائم في مرحلتي حياته كلتيهما . إن ألمعية الانجاز تكمن الى حد كبير في جعلنا نتحقق أن هذه إحدى المرات المتعددة التي تصح فيها على قدم المساواة الاغراءات ـ الخلقية المتعارضة بوجهيها ، ولذلك فهما يتعايشان ولايتوافقان . ولعل بوث يسأل سرفانتس أكثر مما نقدر عليه نحن مع أنفسنا في حياتنا ، وبهذه الصورة لايكون بوث جامد العقيدة فقط ـ بخلاف سرفانتس وكبار الفنانين ـ بل مطمئنا إلى ذلك أيضاً .

إن مصطلح «متباين الوجوه» بحد ذاته لا يضفي ميزة خاصة . وتطبيقه على رواية مالايشي بغير القليل عن جماليتها أو صنعتها الخلقية أو فحواها . والغلطة الخطيرة دائماً ، كما يبين شولز وكيلوغ ، معاملة المصطلحات الوصفية (رواية، ملحمة ، مأساة) وكأنها مصطلحات تقويمية (٦) . وكما أن التكنيك لا يمكن اجتنابه في أية من حالات التعبير ، فهو بحد ذاته ليس شيئاً ، كما يذكرنا بوث بحق . إذ توجد روايات سيئة متعددة الوجوه بقدر ماتوجد روايات جيدة منها . فمثلاًرواية غراهام غرين «نهاية القضية» في جوهرها بيان ديني متخف في زي رواية ، وذلك بخلاف الروايات الدينية التي كتبها جويس كارى «حاشا لله» و«الاسير

والطليق» . ولنقل بطريقة أخرى ان تعدد الوجوه يختزل في هذه الرواية إلى حيلة . إن المنظورات المتعددة والمتصارعة بشكل جلي تفضي الى صوت واحد ، ليس صوت انقلاب الاقدار بل صوت الله ذاته . وبينما يقدم كارى تفسيرات إنسانية للحقيقة متضاربة متضاربة لكنها متقاربة فإن حادثة غرين المركزية (كسقوط الباب الذي قد يودي أولاً يودي بحياة بطلة موريس بندريكس) تتوقف على دعوة فوق أرضية تعيدنا القهقرى إلى المذهب التعليمي السابق على الرواية في «تقدم الحاج» لبونيان . فبنديكس يروى أن الباب اندفع بفعل انفجار صاروخ وتعلق فوق رأسه تماماً (مع أنه أصيب بكدمات ، وكأن الباب سقط عمليا فوقه) . بينما تروى عشيقته سارة مايلز أن الباب سقط عليه فعلاً وقتله - فلا بد أن بقاءه حياً من المعجزات . فتتخلى عن حبها له لأنها حين رأته صريعا نذرت لربها أن تترك بندريكس إن عاد إلى الحياة . بقية الرواية تبين أن تفسيرها صحيح ويا للأسف - لأن ذلك لا يفسد الشخصيات فقط ، بل يفسدهم كشخصيات . ومشكلة غرين هنا أنه يخفق في جعل العقيدة دراماتيكية : إن ساره وموريس يموتان أمامنا تماماً حين تطالب فرضيته بأن يبدأ حياتيهما . إن «نهاية القضية» تعيدنا إلى عالم براونيننغ في «الخاتم والكتاب» : وهو عالم يعلن فيه رجال معصومون الحقيقة المقدسة ـ ولكن بدون القوة المسرحية التي تدعم القصيدة .

وإذن : فمصطلح «متباين الوجوه» ينطوي على قيمة ، ضمن نطاق تصوري محدد بدقةٍ، وإلى الحد الذي يزودنا بأدلة على ظاهرة أدبية حديثة هامة . المهم طبعاً التخييل وليس التصنيفات ، كما أن التحليلات النقدية التي تستخدم تلك التصنيفات يجب أن تقف على محاسنها. وحسب مايميز شولز، فهذه التصنيفات لا يجوز أن تمكننا من أن «نعرف» بل من أن «نعرف عن» ، ويضيف شولز : «كل تفسير نقدي يرقى إلى ذلك» . فهذا هو حد مثل ذلك النقد . . . فهو يوضح ، ويكون توضيحه لتجربة الرواية التي «نعرف» من خلالها العمل ، بردها إلى مناقشة من خلالها «« نعرف عن العمل . وبذلك تكون فائدته الوحيدة أن يهيئنا لمواجهة أولاً عادة مواجهة المادة الأولية ، العمل ذاته »» (٧) . إن المصطلحات والتصنيفات التي تطبق على الرواية المتباينة الوجوه ليست ثابتة لا تتغير بل هي جزء

من عملية مستمرة في استجابتنا المتصلة للمطالب التي تفرضها علينا أمثال هذه الأعمال .

يشدد بوث على أن الخلق هو النقطة الثابتة في التخييل الحديث ، ولكن الروائيين غير الواعين إلى درجة يخطئون معها الزمان ، هؤلاء وحدهم يبحثون في كتاباتهم أخلاقاً تعادل علم الإنسان قبل داروين ، وفيزياء قبل اينشتاين ، وعلم نفس قبل فرويد . إن الرواية المتعددة الوجوه تسعى أيضاً بطريقتها الخاصة إلى تحديد أين تكمن الحقيقة ، لكنها تعرف أيضا أن هذه بالضبط هي الطريقة التي تتبعها الحقيقة . وهي بذلك تمنح مُعظم توترها الديناميكي من التزام بأخلاق مضادة للأخلاق الإطلاقية ، أخلاق موغلة في المواجهة الذاتية إلى حد أنها تتسامح بأي انكار للاستقرار الراهن للحظة الإنسانية .

في التخييل ، ترتبط خلقية الغرض والفعل ارتباطا باطنياً بطرق الكشف . فالبنية السردية المعقدة لرواية كونراد «لورد جيم» تهدف في أخذ تأثيراتها الحاسمة إلى اغراقنا في التعاطف مع مصيبة جيم قبل أن نعرف بالواقعة الخلقية اللعينة لإخفاق بأتنا في الغرق . ولو أننا عرفنا جيم معرفة مباشرة لصرفنا النظر عنه باعتباره لا يستحق الإزدراء ، ان بنية كونراد السردية لا تنفي الواقعة الخلقية لكنها تخلق سياقاً يحرمنا من متعة استجابة وحيدة الجانب نحو جيم : فنحن ندينه (و) نتعاطف معه ، ننفر منه (و) نعجب به ، نرفضه (و) نتطابق معه . إن اتحاد الخلق والبنية محط عناية فرانك كرمود أيضاً حين يدافع عن تقديم الرعب والحرمان في رواية غولدينغ Pinsher Martin : «ما يجعل كل هذا محتملاً وغولدينغ روائياً كبيراً التحكم التقني التام : إن الكابوس والهستريا وكل أنواع الوحشية والحرمان يسبغ عليها الشكل فضله» . ويضيف كرمود «إن روايات غولدينغ بسيطة بقدر ما تتعامل مع النماذج الأصلية للتجربة الإنسانية وبقدر ما لها من هيكل محتمل . فوق عظام الهيكل البسيطة يتخذ لحم السرد أشكالاً غاية في التعقيد . إن هذا يقود إلى الصعوبة ، ولكنها صعوبة ممنوع مقبول ، الصعوبة التي تلازم التعبير عما هو في الأساس بسيط »»(٨) . قد تصلح هذه الملاحظة تمهيداً منطقياً لما أحاول أن أجعل هذه المقالة تؤديه . إذ أن تحديد وتصنيف الأنماط الأساسية للكشف القصصي

ينبغي لهما ان يسهلا إدراكنا للمركز الخلقي للرواية المتباينة الوجوه وللطريقه التي يتفاعلان بها .

وعلى العموم ، إن حداثة الرواية المتباينة الوجوه عن وعي مزدوج بذاتها : وعي الراوية أو المؤلف المتخفي وراءه والذي يظهر إليه من عدة وجوه ، ووعي الرواية التي تبدو مهووسة بكيانها من حيث هي عمل فني وبعلاقتها مع من يجربونها . وفي التخييل «الحديث» يتجسد هذا الاطلاع في شكل راوية يجعل من نفسه مسرحا فتكون بؤرته الرواية بقدر ما هي الحكاية : تريسترام شاندي لستيرن ، اسماعيل في موبي ديك ، بيب في «توقعات عظيمة» ، مارلو كونراد ، داويل في «الجندي الطيب» ، ثلاثية فولكنر ، الرواة في روايات كاري وبيكيت ، دارلي في «رباعية الإسكندرية» لداريل . كل واحد من هؤلاء مكتشف وخالق انطباعي لمنطقة مادية وخلقية يسعى الى تحديدها والتعبير عنها والحكم عليها . فلا نتصور «الحداثة» بهذا المعنى على أنها تعيين زمني ، بل هي صفة تنعت بأنها نفسية : مفتوحة ، غير حتمية ، غالباً ما تكشف عن نفسها من خلال الوعي بالذات في السرد . مثل هذا الاقتراب يتصور الإبداع الفني على أنه عملية تظل قيد الحركة حتى عند اكتمالها ، أو صرحا منتهيا بكل منصات البناء التي لم تترك فقط عليه بل ستظل كذلك إلى الأبد . وبناءعليه فان انعدام الشكل المتعمد في عمل مثل «تريسترام شاندى» - وهو عمل لايتطور قدما في الزمن فقط بل ينفتح إلى الخارج والخلف أيضاً - يجسد عملا يرد عوالم مكبوتة اجتماعياً لروائيين من أمثال براين وألان سيليتو إلى مجرد أعمال معاصرة فقط ، لان رواياتهم تعمل في طرق ضيقة جماليا ، فكأنها مهذبة من روايات الصعاليك ، ينقصها الترجيع الخلقي والبنيوي لروايات الصعاليك المعقدة مثل دون كيشوت وهكلبرى فين .

إن معالجتي تجعل افتراضات أخرى مؤكدة . فهذه المعالجة تشدد مثلاً على العلاقات الداخلية الجوهرية ، وعلى وحدة أعمال متفرقة ظاهرياً : قصص غلاس لسالينجر ، مؤلفات فولكنر عن مقاطعة يوكنا باتاوافا ، قصص كونراد عن مارلو ، جميع روايات وولف : «صورة الفنان» و«يوليسيس» لجويس ، سلسلة «عالم جديد طريف» لهكسلي . إن وضع هذه الأعمال ضمن تصنيفات معينة يعود إلى عجرفة

النقد ، وإلى افتراض ضمني غير مشروع (وإن كان مفيداً) بأن هذه الأعمال يمكن أن تحدد وأن تستوعب . أضف إلى ذلك أن التصنيفات غالباً ما تمثل أحكاما أدبية خلافية – فمثلا : اذا صنفت قصص غلاس لسالينجر على أنها قصص تعتمد على البطل تكون قد أكدت أن بودي راويها وبطلها . ويبدو لي هذا الحكم مقبولاً ومسؤولاً ، وإن كان بعيداً عن القبول الشامل ، وإذا رأيت رباعية داريل تستخدم راوية مشاركاً بالإضافة إلى الشخص الثالث الذاتي ، فأنت تحاج بأن «ماونتوليف» لا تقوم على رواية موضوعية[9] . كذلك فإن القول بأن «صورة الفنان» و«يوليسيس» يؤلفان معا رواية متباينة الوجوه ينطوي على أن «يوليسيس« تهتم بتقديم طريقة أخرى لرواية ستيفن ديدالوس . وهي تقوم بذلك مع أن أموراً أخرى أشد مركزية ، مثل التصوير المتضاعف والحي بصورة خارقة لشخصياتها الواردة في العنوان .

وإذن فمثل هذا الاقتراب يفرض بالضرورة شيئاً من نفسه على تلك الأعمال ، وإن كان يفتح منظورات جديدة عليها ، ولا يصح القول بأن مثل هذه التصنيفات تشوه الأعمال إلا إذا نظر إليها المرء على أنها كليات أفلاطونية ، فبإمكانها ان تقدم طريقة من طرق عديدة للنظر إليها . ولا يجوز القول بأن المقصود منها أن تقوم بأكثر من ذلك ، أو أن بوسعها ذلك . عملياً ، وحتى ضمن هذه الحدود ، تمثل التمييزات الضمنية القاسية والسريعة مزيداً من التشويه ، في الواقع تشحب هذه التصنيفات وتتلاشى في بعضها بعضاً مثل الألوان المتجاورة في قوس قزح ، كل منها يختلف قليلاً وبالتدريج عن اللون التالي .

بعد أن نضع هذه التحفظات في ذهننا تماماً اقترح أن من المفيد تصنيف الرواية الحديثة المتباينة الوجوه (سواء أكانت من جزء واحد أو من أجزاء عديدة) إلى ثلاثة أنماط سردية رئيسية :

١ - سرد متنوع .
٢ - سرد مشارك
٣ - الشخص الثالث الذاتي .

ويوجد بالإضافة إلى ذلك تنويعات على كل من هذه الأنماط ، كما توجد أنماط مولدة ناتجة عن اقتران أي نمطين من هذه الأشكال الثلاثة الأساسية .

أتصور أن مصطلح «السرد المتنوع» يجب أن يحل محل المصطلح غير الدقيق «الكلي العلم» . ففي أوائل أيام النقد الروائي لابد أن العالم مازال يبدو في ذلك الحين دائماً ومتصلاً ومنظماً بانسجام ، فقد كان الإله فنان الطبيعة وكان الإنسان يجاهـداليقلده بكل الوسائل المتاحة . وإلا فكيف نعلل استعمال صفة «العالم بكل شيء» لنصف أوسع أساليب الكشف القصصي شيوعاً ؟ وقد يندفع المرء ليعتقد بأن الخطأ يجر الخطأ ـ والدليل هو التناقض التالي : «علمه بكل شيء محدود» . الحاجة كبيرة إلى تهذيب المصطلح ، ولكن التمييز المفيد يكمن في اتجاه كاتجاه بوث في تصوير القصاصين بحدود عوامل كالمسافة ، والسخرية ، ودرجة التحويل المسرحي (المسرحة Dramatizing) ، الوثوقية ، وغير ذلك[١٠] كما يكمن التمييز أيضاً في نبذ مصطلح «الكلي العلم Omniscienee» نبذاً تاماً كمصطلح تعريفي . ويعترف شولز وكيلوغ بعدم مناسبة مضمون هذا المصطلح في نظرته إلى العالم : «(الكلي العلم) تعريف يقوم على تشبيه مفترض بين الروائي بوصفه خالقا وخالق الكون ، الإله العالم بكل شيء . . . غير أن الروائي في التخييل مطوق بأداة يلفها الزمان . فهو لايعلم علماً متواقتاً بل متعاقباً» .

«(ثمة استثناءات ـ فقد وقعت «توم جونز» كلها في وقت واحد لرواية فيلدينغ ، وبذلك فهو «يعرفها» معرفة مكانية مع أن عليه أن «يرويها» رواية زمنية ـ لكن هذه الاستثناءات أندر مما يفترض عادة) . وهما يقدمان لنا بدلاً من «الكلي العلم» مصطلح «الرواية المتنوع» ، وهو مصطلح يتضمن بصورة ملائمة أن أكثر المعلقين موضوعية وابتعاداً «لايقيم في كل مكان في وقت واحد ، بل يكون مرة هنا ومرة هناك ، ينظر الآن في هذا العقل أو ذاك ، ويتحرك في آن صوب فرص مواتية أخرى ، فهو مقيد بالزمان ومقيد بالمكان ، أما الله فلا»[١١]

الراوية المتنوع ، المحدد تعريفاً بطرق ذات مغزى ، يكون أكثر مايكون في محله في أساليب روائية معينة : في الأسلوب التاريخي الزمني بدلاً من أسلوب

روايات الصعاليك Picaresque ، في روايات المشاهد الشاملة Paneramic بدلاً من الروايات الشخصية المكثفة ، في الروايات الواقعية والطبيعية بدلاً من الروايات الانطباعية . هذا لايعني أن الراوية المتنوع يجسد أسلوباً أدنى من الناحية الجمالية أو الخلقية ، بل أن التأثيرات المنشودة والاعراف المتبعة تختلف اختلافاً حاداً عما ينشده رواة من أنماط أخرى ، الرواية المتنوع لايكون في الأغلب شديد التعمق ، ولكن لابد له من أن يكون متنوع المهارات ، خفيفاً في نقلاته المجازية (لأن تحوله المسرحي جزئي) . وهو يُستدعى ، مثلما يُستدعى لاعب الدمى الماهر النشيط ، ليعرض ويتلاعب بعدد من الشخصيات على التوالي ـ وغالباً ماتكون عديدة في وقت واحد . كما أنه يحتفظ لنفسه بدور على المسرح مع البقية . وحين يزودنا هذا الأسلوب بنظرات متضاعفة إلى الأحداث ، والناس ، يغدو التنوع تبايناً في الوجوه .

تعتمد أوائل الروايات المتعددة الأجزاء على السرد المتنوع . فالأصوات الروائية التي يستخدمها سكوت وثاكري وترولوب (مثل الأصوات عند فيلدينغ وجين اوستن) بعيدة كلها بعداً مادياً عن الفعل الذي ترويه ـ وكذلك يغلب أن تبتعد فكرياً وخلقياً أيضاً . وتدعي القليل من الاستقلال الواقعي للشخصيات والأفعال التي تكشفها . وبذلك فان لهؤلاء الرواة حق ادعاء الصلة بالحكواتية في التراث الشفوي ، الذين يلعب تفاعلهم مع جمهور الحضور دوراً هاماً في السرد ، وكذلك لهم صلة بالقصاص الحديث الواعي لذاته والذي تشكل له عملية التفاعل مع الوعي الخالق والمخلوق جزءا من النتاج الجمالي . إن السرد المتنوع في أيدي كتاب متخفين مثل سرفانتس وفيلدينغ وثاكري هو من الناحية العملية ، سلف للوعي بالذات في الرواية الحديثة .

ينطلق أبطال القصص في سلسلة جمالية من «البحث عن الزمن الضائع» ، لبروست إلى «غرباء وأشقاء» لسنو ، فبمعنى من المعاني تعد أمثال هذه الأعمال تمديداً كاملاً يصل إلى شفا الرواة الذين يحتويهم السرد المتنوع . إذ ليست البؤرة عند بروست التقدم الزمني في عمر البطل الرواية بل التفاعل المركب والدائري لمثل هذه الشخصية مع الزمان والذاكرة ، العملية دائرية أكثر منها مستقيمة ، على

اعتبار أن طعم الكعك يختزل ذكريات أمور مرت تنقل الراوية إلى الماضي وإلى الأعماق بدلاً من أن يسير قدماً في الزمان . ومع ذلك فالخط المستقيم لايغيب أبداً ، اذ نحمل كذلك الى المستقبل لاننا لانقتصر على متابعة الافعال الماضية بل نتابع أيضاً عقل الراوية البطل وهو يجهد في اعادة التقاط الماضي وتصويره ، ومن ثم يبدع الماضي في صورة الحاضر .

وبالمقابل فإن «غرباء وأشقاء» لسنو ، نسبياً ، ليست رواية استبطانية ، ففي عملية التقدم في السن يعاني لويس ايليوت تجارب متنوعة ، وهو لايحاول فقط أن يعيش تلك التجارب بل أن يكون لها معنى - وعند النهاية يتضمن تطلعه الإنساني الواسع ، بكل يأسه الفوضوي ، حياة عاشها كلها بشكل جيد ، فهي نمط شامل يوثّق ذاته بذاته . فلسنا هنا في مجال الترجيع البروستي حيث يتمكن انطباع حسي عابر بمفرده من التمدد ليطوق العالم ، بل في مجال تلاحق فيه الحوادث الزمنية المتصلة مثل هذه الانطباعات باستمرار . ومع ذلك فالتشابهات العميقة قائمة بين الروايتين . فقد لاحظ يان دونالدسن في مناقشته لستيرن وصموئيل ريتشاردسون أن الحياة تتدخل باستمرار في «السرد بصيغة الحاضر»[١٢] . فالماضي يكف عن أن يكون موضوعا ويغدو عملية تحيا بأكملها لتلبية مطالب الأفكار والاحتياجات المتأخرة (الحاضر السردي وحاضر القارىء) . بهذا المفهوم للزمان لا «يحدث» شيء أبداً بالمعنى البسيط الصافي ، لأن الماضي يظل «حادثاً» فلا ينتهي أبداً ولايصبح وراءنا (وبناء على ذلك فإن بورسواردن - وهو شخصية ثانوية ينتحر في أول كتاب من رباعية داريل - يغدو بشكل متزايد شخصية طاغية ، متقنة ، فعالة ، في بقية الرباعية) . ويعيش الماضي في ومن خلال مارسل ولويس ايليوت في حاضر مستمر بقدر ماينبثقان منه ليتحدثا الينا . احدى النتائج الفورية هي أن الرواة - الأبطال - من أمثال تريسترام شاندي ، داول لفورد ، المتناجين في روايات بيكيت وكاري ، دارلي للورنس داريل - غالباً مايكونون نماذج للمتحدث الواعي لذاته والذي «يقتحم الرواية ليعلق على نفسه بوصفه كاتباً ، وعلى كتابه ، لامن حيث كون الكتاب سلسلة من الحوادث لها تضمينات خلقية ، بل من حيث كونه نتاجاً أدبياً ابداعياً» . كما يقول بوث[١٣] .

تشابه رواية «الحج» لدوروثي ريتشاردسون مشابهة ملحوظة سرد بروست الممدد على لسان البطل ، فهي أيضاً رواية تصور البطل تصويراً انطباعياً بواسطة التفسير الواعي الذي يتشبث بالحقائق الداخلية والخارجية في وقت واحد . ولكن سرد ريتشاردسون الودود إلى أقصى حد ـ مثل السرد في روايات رومان رولان المتعددة الأجزاء ، وروايات فاريل وهارتلي ، كذلك رواية «السفراء» لهنري جيمس ، ورواية «صورة الفنان» لجويس ومعها معظم «يوليسيس» ورواية «غيرة» لالان روب غرييه ـ مرويّ بصيغة الشخص الثالث وليس الأول ، وهو منظور يسميه جيمس «الرؤية غير المباشرة ، وأسميه «الشخص الثالث الذاتي» . هذا الرواية بعيد عن أن يكون كلي العلم ، وهو يشبه راوية ريتشاردسون الغفل صاحب الصوت غير المتجسد والقصير النظر : فهو يرى ويحس بعيني وحواس شخصية واحدة ، يحبس نفسه على منظور منفرد ، باتساق كثير أو قليل . بالمقارنة مع الراوية المتعدد ، نجد أن صوت الشخص الثالث الذاتي يلعب دوراً أكثر تحديداً لكنه أكثر نفاذاً . إنه لايسرح نفسه (وبذلك يمكن التحدث عنه على أنه «هو»انصياعاً للتقاليد فقط) ، ولكنه من جهة أخرى يضبط «عمليات التحول إلى الداخل» في شخصية أو أكثر من الشخصيات المركزية التقنية بطبيعتها مزدوجة في المظهر ، لأنها تضعنا داخل البطل وخارجه في وقت واحد . وهذه الإزدواجية يمكن أن تضاعف (مثل رواية جونسون «وجهتا نظر» ، ورواية دافيد لودج ، «المتحف البريطاني ينهار«) أو تثلث (رواية ستيرن «ثلاث حيوات») ، وأن تزداد دونما حدود نظرية (رواية وولف «مسز دالواي» ، ورواية فورد «نهاية الاستعراض«) .

العرف القابع وراء هذا الأسلوب في السرد هو أن الصوت والنظام ليسا بيد البطل بل هما سُلّمٌ لأفكاره ومشاعره ، وأن بإمكاننا تجريبها مباشرة وبصورة متماسكة دون وسائل وسيطة كالتي يستخدمها السرد المشارك : رسائل باميلا وكلاريسا ، كتابات تريسترام شاندي المخبولة وغير المباشرة ، «سكرتيرة الشرف» لغولي جيمسون هيئة المحلفين المتخيلة لدى همبرت همبرت ، وماشابه ذلك ، دون فوضى السرد الظاهرة في الاعترافات الذاتية المشوشة كما في شخصيتي داول لفورد ودارلي لداريل[١٤] . أضف إلى ذلك أن هذا الأسلوب لايفقد الفورية أو الكثافة ـ

فنحن أقرب مانكون من ستيفن بطل جويس وميريام بطلة دورثي ريتشاردسون وأبطال ساول بيلو . وبالتالي ، فعلى الرغم من عدم المشابهة الشكلية فإن صوت راوية ريتشاردسون أقرب إلى راوية بروست من روائي مثل ثاكري بمنظوره السردي المتحول . وماذلك إلا لأن الشخص الثالث الذاتي يملك قوة الراوية البطل وأن لم يملك صيغته ، فكلاهما يناسب الروايات الانطباعية والقائمة على تيار الشعور .

الشخص الثالث الذاتي صيغة متناهية المرونة والفعالية في رواية الحوادث الشخصية ، وقد استخدمت على نطاق واسع منذ مدة طويلة فمنذ بدايات الرواية الأولى وجد كتاب مختلفون جمالياً وخلقياً اختلاف سرفانتس عن بنيان ، ميزة في القدرة على تقديم أبطالهم تقديماً شخصياً ولكن دون تطفل (يقتحمون السرد غالباً بوصفهم مؤلفين متخفين ـ لكن هذه مسألة اجتهاد من المؤلف وليست ضرورة قصصية) .

وإذن فالشخص الثالث الذاتي يمثل من الناحية البنيوية نوعاً من الواسطة بين الراوية المتنوع الواسع الانتشار والذي ـ ببقائه محدود المعرفة في العمق ـ يحول المنظور واللهجة والمسافة حسبما يقتضي هدفه ، وبين وحدة الصوت الشديدة الكامنة في رواية البطل الواحد .

الأساليب الشخصية ـ السرد المشترك والشخص الثالث الذاتي ـ تتركب غالباً من صيغة متضاعفة تعارض مفهوم الزمان على أنه تغير له معناه ، وتشدد بدلاً من ذلك على «الحقيقة الجامدة» في تقابل المنظورات . إن ثلاثيات كاري وبيكيت وروايات فولكنر «الصوت والغضب» ، «أبسالوم ، أبسالوم !» ، «حين أستلقي محتضراً» كلها تدخل رواة مشاركين متناظرين لتخلق بؤرة غير زمنية في جوهرها تتركز على وحدة فردية . كذلك فإن روايات مثل «عند المنارة» لوولف «الطريق إلى الهند» لفورستر ، «تحت البركان» للوري ، كلها تكتسب قوتها من الشخص الثالث الذاتي بتحويله مسرحياً إلى وعي متعدد منظور إليه بروية .

وأخيراً ثمة أنواع مولدة تنشأ على نطاق واسع جداً من المزج واختلاف ترتيب أجزاء الرواية : السرد المتعدد والمشارك («ثلاثية المزرعة الأسبانية» لموترام ،

مسلسل هكسلي «عالم جديد طريف» ، «حوليات باسكيه» لديهامل) ، السرد المشترك بالإضافة إلى الشخص الثالث الذاتي (رباعية الإسكندرية) ، السرد المتنوع بالإضافة إلى الشخص الثالث الذاتي (روايتا لورنس «قوس قزح» و«نساء في الحب» ، روايات وولف ، رواية واغ «سيف الشرف») ، وهناك الأساليب الثلاثة مجتمعة ، السرد المتنوع بالإضافة إلى السرد المشترك بالإضافة إلى الشخص الثالث الذاتي (روايتا جويس «صورة الفنان» و«يوليسيس» ، مؤلفات كونراد عن مارلو ، سلسلة فولكنر عن يوكنا باتاوفا) .

من بين المتماثلات الأولى في رواية القرن العشرين الممددة ، لاتعتبر رواية «حديثة» إلا إن كانت من جزء واحد . وما عدا استثناءات نادرة ، فإن الروايات المتعددة الأجزاء ذات صوت واحد من الوجهة الخلقية والبنيوية ، وبذلك تثير مسائل حول الشكل والصوت شديدة الاختلاف . تتخذ مثل هذه الأعمال عامة أحد شكلين رئيسيين :

١ ـ شكل الحوليات أو روايات الجماعة Roman Fleuve (سكوت ، ثاكري ، كوبر ، ترولوب ، دزرائيلي) .

٢ ـ الشكل المتداخل : تنويعات عن فكرة أو موضوع ـ «المزيد من مغامرات . . .» أو «إعادة زيارة . . .» . (سرفانتس ، بونيان ، ديفو ، كارول ، توين ، بطلر) . كلا الانموذجين يتكرر في القرن العشرين .

١ ـ غالزوورثي ، باول ، سنو .

٢ ـ براين ، هكسلي ـ وإن تواردت أشكال متباينة الوجوه بصورة أكثر تعقيداً . بمعنى من المعاني ، نجد أن تمديد هذه الأعمال ذاته (بصرف النظر عن النوايا) يضفي عليها بالفعل نوعاً من أنواع تباين الوجوه ، ففي رواية براين «غرفة في الأعلى» مثلاً ، نجد أن انعدام القيمة الخلقية لطموح جو لامبتون واضح تماماً ، ولكن تصويره في الرواية يظل حاملاً شيئاً من العطف عليه ، في الرواية التي تليها فقط «الحياة في الأعلى» نرى لامبتون وقد حصل على كل شيء ولم يحصل على شيء ، فينكشف تجوفه الكامل . (ولايعني هذا أننا نحتاج إلى الرواية التالية ، أو أنها كتاب جيد ، بالعكس ، فالرواية التالية ينقصها ماتتحلى به الأولى من طاقة

دافعة - لأنها تصور لامبتون بحالة سكونية ، فلم يعد يتحرك - ولاتنقل سوى القليل مما لايستطاع استنتاجه من الرواية الأولى) . وإذن فالروايتان معا تؤلفان رواية متباينة الوجوه لأن المتوالية تقدم منظوراً متباين المسافة (في هذه الحالة ، أقل تعاطفاً) لبطل براين . وبالتالي ، فمع أن براين لم يحول منظوره الخلقي بين الكتابين فقد قام بعمل أكثر أهمية في إمكانه : فقد «بدا» وكأنه فعل . ومن سوء الحظ أن تفسد عدم مهارة براين الأسلوبية مغزى التحول - فهو وإن كان موجوداً لم يكن مقصوداً بحال من الأحوال .

واذن فكل رواية متباينة الوجوه تشاطر في سمتين معينتين بدرجات متنوعة .

١ - وعيها لذاتها على أنها صناعة وانتاج .

٢ - تداخل مواقف أخلاقية متصارعة ، وهي عملية يشارك بها أو يقوم بها بطل أو أكثر باعتبارها هدفاً . إن سلسلة الإمكانات المتاحة لكلا النموذجين واسعة سعة فن التخييل . فإنشاء الوعي الذاتي يتراوح من العجز الساخر عند ترايسترام شاندي من حيث كونه يفرض نظاماً جمالياً («سلوا قلمي - إنه يتحكم بي ولاأتحكم به») إلى الابتعاد الساخر لرواية كونراد في «العميل السري» ، ومن صنعات دوس باسوس الموضوعية المكتوبة بشكل معقد مثل «عين آلة التصوير» والفيلم الأخباري وفن السيرة في الولايات المتحدة و«منتصف القرن» إلى نظرات الكشف المتبادل ولكن الجزئي نحو الذات والآخرين الذين يعيد عدة رواة اكتشافهم في ثلاثيات كاري ورباعية داريل . ونحن نعي البنية كعملية مستمرة في مثل هذه المؤلفات لان رواية أو أكثر أو أصواتا روائية تبدو مصممة عن وعي بأن تجعلنا نعي ذلك .

يمكن مسرحة المنظورات الخلقية المتعارضة من خلال قلب بسيط للمعايير الجمالية والإنسانية (رواية أوسكار وايلد «صورة دوريان غراي») ، أو من خلال إعادة تجريب ماض مازال حياً («توقعات عظيمة» ، «الجندي الطيب» ، «ذكريات »بروست ، رباعية دريل) ، أو من خلال منظورات متنوعة خلقياً ومتداخلة مكانياً («جوستين » و«جولييت » لدى ساد ، «الى المنارة» ، معظم أعمال فولكنر ، ثلاثيات كاري ، «صورة الفنان »و«يوليسيس »لجويس) ، أو من خلال كشف

سلوك بطل واحد منقسم على نفسه وعدو لنفسه (هنري ميلر بقلم هنري ميلر ، ستادز لونيجان لغاريل ، همبرت همبرت لنابوكوف) . وبطبيعة الحال يستخدم العديد من الروايات المتباينة الوجوه ـ ومن بينها أفضل هذه الروايات وأكثرها إمتاعاً ـ تقنيات متضاعفة متباينة الوجوه .

وتضم مثل هذه الروايات بطلاً أو أكثر ـ من باب صقل البنية وتنقيحها ـ يكون موضوعاً لبحث خلقي ، وتحليل البعد عن المؤلف المتخفي(روبنسون كروزو لديغو ، أسرة فورسايت لغالروورثي ، لويس إيليوت لسنو ، نيكولاس جتكينز لباول ، رابي لكملهان) ، أو يكون موضوعاً للروايات التي تشدد على صفتها غير المتعينة («الرجل الثقة »لملفيل ، جوناثان سكريفنر لهاوتون ، «قنصل »لوري ، «واط »بيكيت) ، وغالباً مايكون هذا البطل واعياً لذاته ويقوم بربط شخصيتين في إدراكه المتضاعف («جليفر »لسويفت ، داول وتيتجنز لفورد ، ستيفن وليوبولدبلوم لجويس ، المتناجون الستة في ثلاثيات كاري) . وفي بعض من أكثر الروايات المتباينة الوجوه إمتاعاً ، نجد شخصاً مزعوماً ـ أحياناً دون أن نعرفه ، وأحياناً لانكتشفه إلاّ في أثناء تصويره لنفسه ـ ينقلب إلى موضوع (مارلو بطل كونراد ، غافين ستيفنز بطل فولكنر ، بدي غلاس بطل سالينجر . فينكولاس أورف ، البطل الرواية في رواية جون فاولز «الساخر »يوصف في أول الكتاب بأنه «متحر» ، ثم ينقلب موضوعاً (وهو يستعمل كلمة «ضحية») في أكثر روايات التحري إتقاناً في العصر الحديث . والنتائج في هذا المقام سلبية بشكل فظ ، لأن كل الحبائل التي ينصبها تعريه من أقنعته وحجبه بحيث نغدو في النهاية أقل ثقة بشخصيته ـ وكذلك هو ـ مما كنا في البداية . وبما أن التشديد الكثير يقع على البطل بوصفه واعياً لذاته وراوية غير دقيق في روايته ، فإن أمثال هذه الشخصيات جميعها تظهر فيما يمكن تسميته الروايات النفسية ـ الجمالية التي يكون النموذج فيها الفنان الحديث الذي يكافح كفاح الابطال ضد المادة الحرون بين يديه : نفسه والعالم من حوله .

ويزيد تعقيد هذا النوع بإمكانيات متضاعفة لحل الصراع الخلقي الناشب . أبسط الطرق وأقلها حداثة تعيين ناطق خلقي محدد ، مثل الشيخ الحكيم بيب في «توقعات عظيمة »أو البابا في «الخاتم والكتاب »لبراويننغ ، وتقدم المعالجات الأكثر

إشكالية رواة مشاركين ـ اسماعيل في «موبي ديك »ويلسي في «الصخب والعنف» ، شريف وكونتين في «أبسالوم ، أبسالوم !»ـ فيقدمون حلولهم الجزئية في محاولات تقبل جزئياً ، أو تقدم معلقين ساخرين كالذين نراهم في «العميل السري»و«الطريق الى الهند »و«تحت البركان» . أوأن راوية بطلاً مرتبكاً يجتاح المشهد منغمساً بارتباك أعمق من أي وقت مضى (غليفر ، تريسترام ، شاندي ، داول لفورد ، همبرت همبرت) ، أو أنه يتوصل بالفعل إلى شيء يشبه أن يكون حلاً خلقياً (مثل هنري ميلر بقلم هنري ميلر ، دارلي بقلم داريل ، جولا مبتون بقلم براين) ـ ولو أن هذا الحل جزئي وموقت لانه يظل مائعاً . أو أن مثل هذه الأعمال قد تعكس تعريه أو أبطال المنظور المركزي بحيث لايكون الإثبات إلاّ ضمنياً (الوحش في الدغل ، أوراق أسبرن ، صورة دوريان غراي ، لوليتا) أو أن قراراتهم الواثقين بها ثقة جزئية قد تبقى متناظرة أحدها ضد الآخر بحيث لايتوصلون إلى قبولها أو إلى رفضها (نهاية الاستعراض ، إلى الميناء ، ثلاثيات كاري ، رباعية داريل) ولو عبرت عدة شخصيات عن رضاها التام عما توصلت إليه ، تقول ليلى بريسكو في «إلى الميناء» : «لقد بلغت رؤياي» ، وبذلك تختتم الرواية (وليس القصة بالضرورة) .

ان ماتتطبه الروايات المتباينة الوجوه جميعا رغبة القراء في اقحام أنفسهم للمشاركة في العملية الإبداعية والأخلاقية ، ورغبتهم في إبقاء أهوائهم الخلقية والجمالية معلقة لفترة تكفي كي يجربوا الدعاوى المتعارضة وأن يواجهوا مباشرة وبشجاعة عدم قابليتهم للتسويات والاتفاقات . ولهذا ، فعلى الرغم من أن بوث يصرف النظر عن العرض مقابل الأخبار المزدوج باعتبار العرض لايناسب بلاغة التخييل فإن الرواية المتباينة الوجوه تطالبنا بأن نعطل إيماننا وكفرنا اللذين نربطهما عادة بالمسرح . ويخبرنا ألبرت جرارد بحق أن رواية «لورد جيم »تختلف في القراءة الأولى عنها في الثانية (باعتبارنا قراء مختلفين)[١٥] ، غير أن هذه الظاهرة ليست فريدة لأن الروايات المتباينة الوجوه تمتاز بأنه تحول بؤرتها وأغراضها الظاهرة (ومن ثم «وقائعها») حتى وهي تسفر عن وجهها أمامنا أن الصيرورة اللامتناهية لمثل هذه

الأعمال تعين التحديات المتصلة والمتنوعة تنوعاً مدهشاً التي تجابهنا خلال تجربتنا لها .

بودي فقط أن أضيف أن الرواية أكثر أشكال الفن طواعية بطبيعة الحال . ولاتتعدد في أي مكان تعددها في المشهد الواسع الذي تقدمه الروايات المتباينة الوجوه المددة . إن هذه الرواية ، بوصفها نوعاً ، شكل منتشر من أشكال التعبير الفني وهب نفسه لاشكال ونماذج من السرد المتنوع تنوعاً خيالياً لانهاية له . وعلى الرغم من المتنبئين بنهايته ، فإن هذا الشكل يستحق معالجة تسلم له بحقوقه وشروطه لامن حيث هو فقط وسيلة قوية ومثيرة من وسائل التعبير الخلقي والفني في يد كتاب القرن العشرين وقرائه ، بل أيضاً لانه قد يكون أفضل وسيلة إنسانية لذرع العوالم من قبل ومن بعد : فالرواية قبل الحديثة تتوضع في خط زمني مستقيم في حين أن المستقبل يبزغ من التناقض المحمول على مابعد مذهب ماكلوهان في الأدب .

ملاحظات :

١ ـ لمناقشة الروايات المغلقة والروايات المفتوحة ، انظر ألان فريدمان ، «دورة الرواية» (نيويورك ، ١٩٦٦) .

٢ ـ المصدر السابق يناقش هذه المشكلة المركزية للرواية .

٣ ـ « . . . الكاتب ملزم بأن يكون واضحاً بشأن وضعه الخلقي بقدر الإمكان» «بلاغة التخييل» (شيكاغو ولندن ١٩٦١) ، وتكمن هذه الفكرة وراء مناقشة بوث النقدية في الكتاب كله ، وتبدو مفيدة ولا يمكن مهاجمتها . ولكن بوث يعني «بالواضح» كلا من «بسيط» و«جيد» وبذلك يخلط المعايير الجمالية بالمعايير الفلسفية والخلقية .

٤ ـ فريدمان .

٥ ـ «الرواية الإنكليزية : شكلاً ووظيفة» (نيويورك ١٩٥٣) .

٦ـ روبرت شولز وروبرت كيلوغ «طبيعة السرد» (نيويورك ١٩٦٦) .

٧ ـ «الحكواتية» (نيويورك ١٩٦٧) .

٨ ـ «وليام غولدينغ» في «عن الأدب المعاصر» ، تحرير ريتشارد كوستلانتز (نيويورك ١٩٦٩) .

٩ ـ طرحت هذه المجادلة في كتابي «لورنس داريل ورباعية الاسكندرية : الفن للحب» (نورمان ، أو كلاهوما . ١٩٧٠) .

١٠ ـ أنظر فورمان فريدمان «وجهة نظر في التخييل : تطور مفهوم نقدي» ١٩٥٥ .

١١ ـ «طبيعة السرد» .

١٢ ـ «الرواية المحكمة الرباط : ملاحظات في رواية القرن الثامن عشر» ١٩٧٠

١٣ ـ أنظر بوث .

١٤ ـ قلت «فوضى السرد الواضحة» لأن تحكم الكاتب هو الذي يشيدها .

١٥ ـ «كونراد والروائيون» (نيويورك ١٩٦٧) .

القصة والحقيقة

مالكولم برادبوري

الكاتب أستاذ جامعي ، اشتهر كقصاص بروايتيه («من الخطأ التهام البشر» ١٩٥٩ و «الرحيل غربا» ١٩٦٥) مثلما اشتهر كناقد بكتابيه («ماهي القصة» ١٩٦٩ و «المجتمع والثقافة والشخصية» ١٩٧٠ .

«إن تراث واقعية القرن التاسع عشر الذي يكمن في أعماق معظم القصص الإنكليزي المعاصر ، يعتمد على درجة من التوازن النسبي في ثلاثة مجالات منفصلة : فكرة الواقعية ، وطبيعة الشكل القصصي ، ونوع الصلة التي قد توجد مسبقاً بينهما . . . ثم حدث دون إعلان ، إن كتّاب القرن العشرين ونقّاده في معظمهم ، لم يعودوا يعملون بهذا الافتراض» .

برنارد برغونزي :

«وضع الرواية»

اتخذ النقد الأدبي ، في أوقات مختلفة نماذج مختلفة من الأشكال الفنية ، أو مجموعات معينة من الأعمال ، وكأنها الموضوع الذي يستقطب انتباهه . وهذه بدورها تستخدم كمحك لكل ما هو «أدبي» في علم الجمال المعاصر ، وتقدم معضلة كأداء يتوجب على كل فرضية في النقد الأدبي أن تتصدى لها إذا أرادت أن تثبت فاعليتها . وقد غدت الرواية في السنوات القليلة الماضية محور اهتمام النقد الأدبي ، ووراء هذا التحول في محور الاهتمام يكمن تغير جوهري في خصائص النظرية الأدبية .

في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وفي مناخ «النقد الجديد» ، علينا ـ إذا أردنا أن نفهم ما كانت عليه لغة النقد الأدبي ، وكيف تختلف عن اللغات السائدة في العلوم والكلام ـ أن نعود إلى المثل الراهن في الشعر ، وبخاصة القصيدة القصيرة الغنائية ، اللمعة ، المتوترة ، الغامضة ، المقطرة . كان هذا نوع القصيدة الذي جعلته مثالياً الحركة الحديثة في الشعر ما بين حوالي ١٩٠٨ حتى ١٩١٨ ، وبإمكاننا أن نرى موروثات مباشرة بدءاً من الأعمال الجمالية لباوند ، إيليوت ، هولم وييتس ، إلى النظرية التحليلية لدى النقاد الذين ظهروا بعد عشرين عاماً . ثمة موروث مشابه مر من الرواية الجديدة لدى هنري جيمس وكونراد وفريجينا وولف وفوردمادوكس فوردإلى النقد الجديد،وإن كان مروره أكثر بطئاً . ولم تبزغ الاسماء اللامعة في الرواية الاّ بعد الحرب ، حين أكدت نفسها تأكيداً نقدياً . وحين حدث ذلك ، إنما حدث على صعيد نقدي مشابه للصعيد الذي تم من أجل الشعر . لأن النظرة إلى الرواية التي انبلجت على يدي الروائيين المحدثين كانت في الواقع نظرة «شعرية» وذات شكل رفيع . ولهذا السبب كان موقف هنري جيمس رد فعل ضد فكرة الرواية الواقعية أو الرواية ذات الخطة المفتوحة أي ضد الرواية كمخلوق منتفخ وسائب ، كذلك فان فرجينيا وولف في محاولتها لنبش الشكل الروائي من مذهبه المادي الفج ، قد أكدت على مشابهته للقصيدة . لهذا السبب كان النقد الجديد ، كلما ازداد اهتمامه بالرواية مال بشكل واع الى التفكير بالرواية على انها مماثلة لما هو شعري ، ومال إلى أن يعمم على طبيعتها شاعرية الشعر . فبعد أن رفض النقاد أن ينظروا إلى القصص على أنها

تقارير عن الحياة أو نسيج للتجربة غير مخيط ، أكدوا طبيعة الرواية على أنها «قصائد درامية» أو بنيات معقدة من الرموز والصور ، من العجازات والترديدات اللغوية ، من البعد القصصي وزاوية الرصد الاستراتيجية ـ ومن خلال هذا كله ، ومن تحت مستوى لا يمكن تقديره ، شقت المهمة الأصلية للحكواتي طريقها .

ومع ازدياد اهتمام النقد بالقصة ، بعد الحرب الأولى بدأ هذا التأكيد بالتحول ، ولكنه كان من وجوه عدة تأكيداً محدثاً . فقد كان تطوراً جذرياً بين النقاد إن لم يكن بين الكتاب أيضاً ، ذلك التشديد الكلاسيكي على «التكنيك كاكتشاف» ـ والعبارة لمارك شورر ، ولربما ساعد على تأريخ التطور البطيء لنظرية الرواية أن نعرف أن اصطلاحه هذا يعود إلى عام ١٩٤٠ . فحتى ذلك الحين لم تتغير أعراف النقد الروائي تغييراً حقيقياً منذ القرن التاسع عشر . كانت الرواية ـ بموجب هذه الأعراف ـ شكلاً منسوجاً وتمثيلاً درامياً باسلوب شخصي متميز يستكشف عواطف معينة وجوانب من التجربة التي يمكن أن نختبر حقيقتها برجوع المرء إلى حياته ومعرفته بالناس والأماكن . ولكن حتى التأكيد الجديد كان يميل إلى افتراض أن الرواية بطبيعتها تقف على حافة الأدب . بل إنها تنزع بطبيعتها النثرية المتقطعة نحو ما هو غير أدبي في صميمة ، نحو ما هو صحافي أو وثائقي أو تقريري ، نحو نوع من اللغة غير مصفى أو غير مليء بالمفارقات ، وأخيراً نحو طوارىء السرد غير المقيد بشكل ، وذلك من أجل خاطر السرد ذاته . ولقد شكا هنري جيمس من الخطر الذي يحدث بالرواية التي تسلم قيادها «لسماجة الحياة في عملها الأخرق» ، كما أن معظم الأعمال الكلاسيكية الحديثة لنقد الرواية في هذه المرحلة كانت أعمالاً كلاسيكية في تحليل «الشكل» كوعي ذاتي وسيطرة على نواحي الإبداع فيه . كان ثمة ميل معين في هذا الخط النقدي لأن يجعل النموذج المحتذى للرواية المستجدة لهنري جيمس وجيمس جويس ، وأن ينتهك خيال الرواية الواقعية للقرن التاسع عشر ، وهي الرواية التي يمكن أن تؤخذ كقصة ذات مضمون لا تمكن إصلاحه ، ورداء غير مخيط من نسيج الواقعية أو المحاكاة .

ثمة عدد من الأسباب الوجيهة لهذا التحول الأخير عن هذه المعالجة الشكلية . أحد هذه الأسباب هو أن رواية القرن التاسع عشر كانت تطالب بنوع

مختلف من الانتباه ، ومن المدهش أن الأبحاث الأخيرة في النقد ركزت الكثير من اهتمامها على رواية القرن التاسع عشر . ولكن ربما كان الأهم من ذلك ، التحول الكامل من جانب النقاد إلى اعتبار الرواية هي الممثل الرئيسي للعمل الأدبي في العالم المعاصر ، وما تلاه من ابتعاد القصيدة عن المركزالرئيسي الذي استحوذت عليه من اهتمام النقاد . فإذا اعتبرت الروايات هي الأشكال «النموذجية» للأدب فيغدو من الصعب نوعاً ما أن نفترض أن ما يميز اللغة الأدبية ـ أي ما يجعل الأدب أدباً ـ هو صفاتها الشعرية من توتر ومفارقة . ولكي تعالج الشكل الروائي رأساً ، عليك أن ترضى بطبيعته السائبة وصدفاته العارضة ، بحقيقة أن الروايات لا تؤخذ ببرهة نقدية واحدة ككل كامل وغير زمني ، باعتمادها الكبير على الخدمة الاجتماعية ، بتعاطيها للناس والأماكن والعواقب ذات الأسباب الظاهرة ، وعليك أن ترضى قبل كل شيء بحاجتها كشكل إلى أن توجد لها ، بمعنى من المعاني ، مهما كان منحرفاً ، رصيداً في نفس القارىء ، على أساس التسليم بصدق ما تقول . أو كما يقول رونالد بارث : إن الرواية تعطي للمخيلة الضمان الشكلي بالواقع . أضف إلى ذلك أن الرواية من بين الأنواع الأدبيةالرئيسية الثلاثة ـ الرواية ، الشعر ، الدراما ـ أقلها عرضة للتأثير بالتعريف الشكلي التام الذي يحدد الخصائص ، إذ ينقصها الشكل النموذجي المتميز أو البنية اللغوية ، وليس لها نهاية حاسمة تميزها . ولذلك فمن الصعب أن نمسك بها في عالم اللغة الأدبية المفصل والقائم بذاته ، أو أن نجد لها مكاناً في السنن الأدبية المتبعة ، ونميل إلى أن نأخذ كل رواية على أنها تجربة روائية جديدة .

لذلك لا بد لكل نظرية في الرواية من أن تكون نظرية «سائبة» بشكل ملفت للنظر . . ويبتعد نقد الرواية اليوم بشكل متواصل عن المحاولات الأولى في رؤية الشكل الروائي وكأنه بنية منظمة مؤلفة تأليفاً محكماً . ومهما يكن من أمره ، فإن النقد بهذا العمل يتحرك باتجاه التناقض الاصطفائي . وقد سعى بعض النقاد من أمثال و . هارفي وجون بيلي الى استعادة التأكيد التقليدي ، في نقد الرواية ، على الواقعية ، وعلى الروايات لا كعقد شكلية بل كمحاكاة للحياة والناس . بل إن بعضهم نحا منحى ألطف . فبعد أن اعترفوا بواقعية الرواية ، افترضوا بأن هذه

الواقعية هي التخيل الجوهري فيها . وبهذا جروا الى جانبهم الافتراضات الحديثة التي تنص على أن طريقة إحساسنا بالواقعية هي ذاتها بنية لغوية . إن الرواية تمثل نحو الواقعية ، وهذه بدورها صنع واختبار وهمي لرأينا بأن أشياء معينة واقعية ، غير أن إحساسنا ذاته بالواقعية وهم مشترك ، والروايات مثال مركز على ذلك الوهم عند النقطة التي نكون نحن على أتم اطلاع عليها . لأن الكاتب والقارىء يعرف أن الروايات حين تبدو صحيحة ، ليست كذلك . وبهذا يغدو هؤلاء النقاد المثال الكامل الذي يعرض انخداعنا بأن لدينا ـ أو كان لدينا في يوم من الأيام ـ حقيقة ما .

بإمكان الواقعية أن تعني أشياء عديدة ، ففي الحقيقة أن كل حركة في الرواية تقريباً ، من أقصى الوثائقية إلى أقصى الرمزية أو الشكلية ، قد بررت نفسها كحركة واقعية . لذلك ما من تعريف ينطبق على واقعية الرواية من التعريفات التي لا تظهر الواقعية الاّ كسمة لذلك النوع من الخيال الواقعي الذي يظهر عالماً من عوالم الطبيعة يشارك فيه المرء دون جهد . فإذا كان لنا أن نأخذ الواقعية كشيء خارج بحال من الأحوال عن تعريف القصة ، كان علينا عندئذ ان نأخذها كسمة على هذه الروايات الحديثة التي تتأمل عمداً في «الواقعية» التي تخلقها . ومن هذا فإن ما غدت الواقعية تعنيه لدى العديد من النقاد المعاصرين هو الرأي بأن كل واقعة في الرواية صنعية وبناء لفظي ، وبأن طبيعة الخيال هي أن يصنع الواقعية وأن يخبر ما صنع . هذا ما يؤكد عليه ميشيل بوتور في مقالاته عن الرواية . فهو يقول إن الرواية شكل خاص من أشكال السرد :

«وإن السرد ظاهرة تمتد وراء أفق الأدب ، فهي إحدى المركبات الرئيسية لفهمنا للواقعة . فمنذ أن نبدأ بفهم اللغة حتى نموت ، نظل على الدوام محاطين باشكال من السرد ، أولاً في أسرتنا ، ثم في المدرسة ، ثم من خلال حوارنا مع الناس ، والقراءة ـ الرواية كبحث» .

لكن للرواية كإحدى نواحي عالم السرد الذي نعيش فيه هذه الصفة المميزة : أن سردها يسعى «بقدر الإمكان إلى الظهور بمظهر الحقيقة الواقعية» لكنه بطبيعة الحال غير صحيح . وللتأكيد على الصلة بين الخيال والسرد يلجأ بوتور إلى

موقف نقاد من أمثال فرنك كرمود ، وهو أن الرواية تنهج نهج الربط والسببية والتفسير ، الذي نجده في مجالات أخرى ككتابة التاريخ مثلاً .

ثمة الآن نموذجان من الشرح يمكن أن نقدمهما عن واقعية الرواية . الأول شكلي : الرواية «شكل» تجريبي ، بمعنى أن كل رواية تبدع عالمها الخاص الغض أو عليها أن تنسج ذلك العالم حسب منطقها الخاص المتميز - وسيأخذ هذا العالم شكله (من ناحية) بواسطة اكتشاف حالات تجريبية معينة بصنع قصة وتنظيمها بشكل منطقي ثابت مستمر ، كما يأخذ شكله (من ناحية أخرى) بإلزام القارىء بالإعتراف بأن هذا القسم من التجربة يشابه التجربة كما يدركها عادة .

فبرغونزي يجادل بأن الرواية بدأت في القرن الثامن عشر كشكل يعي ذاته بأنه ليس شكلاً ، فهي التزام بالتجريبية ، وكانت موسومة (خلا الروايات الإنكليزية الأخيرة ، كما يقول) بالتزامات داخلية تجاه الحداثة ، أي بديناميكية بنيوية . بهذا النوع من التعريف يكون العبء الذي يقع على الروائي هو عبء خلق التجربة واختبارها مجدداً ، وكل لحظة معطاة هي حالة من الشك المبدع ، من الانجاز المتجدد . والتعريف الآخر تعريف تاريخي يشرح الرواية بأسباب سوسيولوجية وثقافية وايديولوجية . فالرواية ملحمة مدنية ، وواقعيتها واقعية الرأسمالية البروتستانتية . وشكيتها نتيجة المحاولات الدائمة من قبل البورجوازية لترى وضعها بشكل موضوعي ، ولكنها بينما كانت توسع واقعيتها خلال توسع رقعتها الاجتماعية ، كانت تعاني من خسارة حتمية في سيطرتها على الحقيقة الواقعية التي سببها اعتقاد البورجوازية في حرية الأشخاص واستقلال القيم . ولذلك فهي تشكو من أزمة في الشكل واللغة ، تتطابق بشكل خاص مع الحداثة التي ليست إلى حد كبير تقدما تكنيكيا أو ادراكيا بقدر ما هي شك بصحتها هي بالذات . لذلك فلابد للرواية أن تمرض وتموت أو تغير من طبيعتها .

بهذا التعريف تغدو «الواقعية» نظرة إلى العالم محددة تحديداً تاريخياً ، فهي ضلالة حالة خاصة من الثقافة . فإن واقعيتها ، حين ينظر إليها على أنها ناحية من نواحي القصة الإجمالية للجنس البشري ، بيان عن حاجة المجتمع المشترك للادعاء بأنه يمتلك الحقيقة .

كلا هاتين المناقشتين تسلمان بالواقعية على أنها وهم ، الاّ انهما تقترحان نوعين من الوهم مختلفين أشد الاختلاف . المناقشة الأولى تعترف بأن هذا الوهم ذاته قوة خالقة ، صناعة معقدة تشكلها صعوبات الفن وموارده . والثانية ترى الكاتب واقعاً في فخ تاريخي ، يصنع الأوهام من الحقيقة لأن الوضع الاجتماعي الذي هو فيه يضطره إلى أن ينظر نظرات متناقضة إلى الحقيقة الواقعية .

يبدو أن معظم النقاد هذه الأيام يقعون في مكان ما بين هاتين النظرتين ، لكنهم بمثل هذا الانزلاق ينجذبون أكثر فأكثر نحو عبثية عقلية غريبة . إذ بينما نجد ميلاً إلى مدح الروائي من أجل مصدره التأملي الخالص في اكتشاف تعقيد الحياة الإنسانية ، والتجربة ، وصعوبات تنظيم ذلك وابرازه كفن ، نجد أيضاً ميلاً معاكساً للتوقف عن مهاجمته بسبب مكانته المدانة في مجمل نظام إدراك الحضارة . فهو لم يحل مشكلة العالم وهو قد صنع من الحقيقة الواقعية مادة للتأمل . وقد غدت معضلاته وسط «مشاق الفن الجميلة» - حسب تعبير هنري جيمس - معضلات إدراك لمجمل الحضارة . وإن الكشوفات الخاصة بالمعرفة والنظام التي يضعها في رواياته هي كشوفات عالم منكوب . وكما أن النقد مال إلى تأطير الأدب عامة والزوايات بخاصة ، في عالم السرد الكبير ، ليجعلها - كما يقول بوتور - «أفضل محل ممكن لدراسة كيف تظهر لنا الحقيقة ، أو كيف يمكن أن تظهر» فقد بزغت نزعة تاريخية مقلوبة وحلت في التعليق النقدي . لقد ضاع معنى الرواية ليس لأننا نخلط الوهم بالواقع لأننا نخلط الواقع بالوهم .

في ألطف دراسة عن جورج ايليوت ، كان جون بيلي يقوم بكشف مثير للخيال عن استعمال جورج إيليوت «لشكل خاص من قصة القرن التاسع عشر يمكن أن نسميه الشكل الرعوي التاريخي» ، وذلك في كتاب «مجموعة مقالات نقدية عن جورج ايليوت» . فهو يلاحظ أن الكاتبة معنية بفكرة التاريخ ، وبإيجاد شكل وتطويره من خلال عملها ، وبشحن أبطالها بمصير مهيأ ومقدّر لهم . ففي رواياتها ، تنحو الحالة الشخصية للفرد الى التوحد مع الحالة الحضارية . غير أنها تحفظ التوازن بين الحالتين بطريقة ليبرالية لا تضحي بالشخصية من أجل

التاريخ . مثل هذا التعليق يعرض وجهة نظر هامة عن الصلة بين ممارسة العقدة وممارسة التاريخ . هذه الفكرة ذاتها قد طورها ريموند ويليامز في كتابه «الرواية الانكليزية من ديكنز الى لورنس» . يبدأ ويليامز كتابه بعرض الظهور المفاجىء المرعب لجيل عظماء الروائيين في ١٨٤٠ وما بعدها : ديكنز ، أسرة برونتي ، ثاكري . هؤلاء جميعهم دفعوا الرواية إلى التقدم على أنها الشكل الإنكليزي العظيم . ويشرح ويليامز «الرواية الجديدة» على أنها انفجار للدراسة الاجتماعية الضاربة جذورها في الحقبة العظيمة الجديدة من التغير الاجتماعي في تضخم عدد سكان المدن وفي التصنيع ، وهو يصر بتدقيق بديع على الطريقة التي يريد أن يرى بها الأحداث :

«لم يكن المجتمع ولا أزمته ما أنتج هذه الروايات . إن المجتمع والروايات معاً أتيا من التجربة الملحة والمتنوعة التي لم تغد بعد تاريخاً ، وليس لها أشكال جديدة أو لحظات دالة ، إلى أن تم صنعها وتقديمها بواسطة افعال إنسانية مباشرة» .

وهكذا فإن ويليامز يوحي بأن الرواية الجديدة لم تكن تعريفاً لوضع تاريخي ، بل كانت عملية إبداعية للشعور من خلال عمليات تبهم مجدداً وتتعقد مجدداً ، وبها كان المجتمع يتغير . إن ويليامز يرى عملية (الشعور من خلال . .) قد واجهت مشكلات معينة في نهاية القرن الماضي ، عندما اصطدمت الرواية بمشكلة رواية المستوى «البسيكولوجي» للتجربة الإنسانية من المستوى الاجتماعي من تلك التجربة . إن مشكلة العلاقات المتغيرة في المجتمع أدت إلى عقبات جديدة في اللغة وفي الشكل . غير أنه يرى أن مثل هذه الأزمات ليست مشكلة أزمات موضوعية في المجتمع ، تجعل الرواية صعبة أو مستحيلة . إن من طبيعة الرواية على الدوام أن تتحسس بشكل قلق طريقها في التجربة الراهنة ، أما أن نفترض أن مثل هذه العقبات قد غدت قابلة للحل فذلك يأس من إمكانية الإبداع ذاتها .

يبدو لي تعريف ويليامز لعملية الإبداع بانها «عمل إنساني مباشر» تعريفاً متوازناً جداً ، وأجد من المزعج أن يميل النقد إلى اضافة هذا النوع من التوازن .

ولكي يرى المرء كيف يمكن أن يضيع مثل هذا التوازن بإمكانه أن يعود إلى دراسة تاريخية حديثة لروايات القرن التاسع عشر ـ وبخاصة الرواية الفرنسية ـ قام بها البروفسور أفريت نايت بعنوان «نظرية في الرواية الكلاسيكية» . منذ البداية ، يوضح البروفسور نايت موقفه بأنه تحليل متصل بموضوع الرواية معتمد على مزيج من مقدمات المذهبين الماركسي والبنيوي ، والقضية الجوهرية التي تطرحها هي في الواقع أن رواية القرن التاسع عشر بحكم الضرورة التاريخية شهادة على تعاسة المدنية البورجوازية . الرواية واقعية ، الّا أن الواقعية في المجتمع البورجوازي مؤامرة ، وهي تركيب ايديولوجي يفرض واقعياً زائفاً عن طريق التظاهر بأن بإمكاننا أن نرى الأشياء بصورة «موضوعية» . ومن الجوهري في حالته أن الواقع لم يحدث بعد . وهو يؤكد فعلاً أن الرواية لا بد أن تعبر عن وعي مزيف إلى أن يتحقق الرخاء بعد الثورة .

إن المفارقة في رواية القرن التاسع عشر هي أنها تدعم الأضاليل التي تملأ كل صور الواقع السابق على «الواقع الحق» بانحيازها إلى الواقعية ، ومع ذلك فهي تعرض تناقضات هذه الصور لكونها عاجزة عن التوفيق بين التقييم والوصف . إن الفعل في الرواية الكلاسيكية فعل يتظاهر بالسماح لمحاولات اكتشاف الذات ، غير أن طبيعة هذه الحالة هي أن تلك الذات محكومة مسبقاً بوضع تاريخي سابق على الفعل الخيالي الروائي . إن ما هو بالنسبة لويليامز عمل خلاق حقيقي يصبح على ذلك أفكاراً خلافاً لاحتمالات العمل في كتاب نايت ، إن الرواية تصوغ أوهام الفردانية والإحساس بالنفس ورأياً عن الحرية الإنسانية ، غير أن مثل هذه الآراء تدين بنفسها عن طريق الحقيقة ذاتها القائلة أنها لا يمكن ان تتحقق مطلقاً كواقع مشترك ، وعندما يقول نايت ذلك فإنه يوصل المحاجة البنيوية إلى النتيجة الباطلة ، ومفادها أن القصة نتاج للمجتمع ونتاج محتم لمحدود ياتها الإدراكية . إذن فالمشكلة التي يثيرها هي مشكلة رؤية الواقع خيالاً ، وهنا يصبح الخيال جزءاً من وهم جماعي ويغدو العمل النقدي ذاك المتعلق بكشف القناع عن المنطق الذي يحكم به الواقع ، في مجتمع غير مرغوب فيه ، خداعا تاريخياً . وهذا يعود بي القهقرى إلى كتاب «وضع الرواية» لبرنارد برغونزي .

وأعتقد أن هذا الكتاب لا يقدم مستوى للنقد العملي الفعال فحسب ، وإنما يقدم أيضاً بعض أفضل المناقشات التي لدينا عن القصة البريطانية في فترة ما بعد الحرب ، وبخاصة لدى ايفلين وو ، أنتوني بأول ، ب . جونسون ، نايغل دنيس ، وأندرو سنكلير . غير أن الكتاب يثير أيضاً ، دون أن يحل ، مشكلات النقد القصصي المعاصر ، التي كنت أستكشفها . لقد اقترح أحد النقاد مؤخراً ، بذكاء ، أن كتاب برغونزي هو في حد ذاته رواية عن فترة الخمسينات ، رواية عن أزمة العقل الليبرالي في فترة تبدو فيها الليبرالية مهددة بمذهب تاريخي مسيطر . ان برغونزي يقدم بصراحة عدم يقين هائل فهو يرى الرواية من خارجها شكلاً ليبرالياً ، يهتم باستكشاف المثل العليا للشخصية والفردانية . وهكذا فهو يشعر بشكل تكتيكي كناقد ، وبشكل اجتماعي كفرد معاصر ، أن النضال ضد هذه القيم قد بدأ . والمفارقة التي يجدها هي أن الكثير من الطاقات الجديدة في الرواية ، وبخاصة الرواية الجديدة في فرنسا ، وفي كتابات الفكاهة المريرة في الولايات المتحدة ، طاقات يجب أن تتصل باحساس تاريخي مطلق بالكارثة ، وهي تتعلق وتنمو من الهجوم الكاسح على فكرة الشخصية ، وفكرة العمل الحر ، وفكرة حقوق الشخص . لذلك فهو يتساءل عما إذ لم يكن هناك سبب تاريخي سافر لهذا . أو ليست حقيقة أن معظم أبرز الطاقات التي يجدها في الرواية تتلبس الشكل الذي تختاره ـ تظهر أن الواقعية الليبرالية قد وصلت إلى طريق فلسفي مسدود ؟ أولاً يظهر هوس الروائيين الفرنسيين والأمريكان بافلاس الخيال وبطلان التاريخ ، إن الحضارة الصناعية قد وضعت المجتمع الغربي على حافة تحول في القيم ، عبرت عنه الرواية بفقدان الشكل ؟ .

شخصيات (ضد التشخيص)
في الرواية المعاصرة

ماكس ف . شولتز

أظهرت الروايات المتأخرة جداً اعتباراً فريداً للتشخيص الذي تطور في وعي الذات أو في ادراك خلقي . فلا بني بروفين ولاهربرت ستنسيل ولاايليوت أو فريد روزووتر (في رواية كورت فينغت «باركك الله يامستر روز ووتر») ولا اف أو لاري (في رواية ليونارد كوهن «خاسرون جميلون») ، كل هذه الشخصيات لاتعادل أبطالاً من أمثال يوجين راستنياك أو بيب أو راسكولينكوف . إن كبرى روايات القرن الثامن عشر ، مثل الانسان الفيكتوري ، كانت تشخصها منظومة للمكان والزمان والقيمة . وكان يحدد أبطالها الروائيين مجتمع منظم وشرعة خلقية ثابتة . وقد زودت أمثال هذه المقولات التاريخية الروائيين بالحدود التخييلية لوعي النفس . فقد بدأ الإنسان بريئا وغير متشكل ثم شب على معرفة صلته بالآخرين ومكانه في العالم ، يفهم منظم لكل ذلك . وليس من قبيل الصدفة أن يكون القرن التاسع عشر ، وريث المفهوم العضوي الرومانتي في النشوء والتغيير ، قد أنجب نظم الداروينية والماركسية والفرويدية ، بما فيها من افتراضات زمنية . وقد

لخص المفكر الألماني ويلهلم ديلثي الاطار السائد للعصر حين لاحظ : «في وسعنا أن نعرف ما هي الروح الانسانية من خلال التاريخ فقط . . . فهذا الوعي بالذات التاريخي يسمح لنا بصياغة نظرية منهجية عن الإنسان»[1] . وكان تصور الانسان أنه قائم اجتماعيا وخلقيا في الزمان ، وكذلك عكس التخييل الانسان .

أبدى القرن العشرون نفوراً مطرداً من المنظومات المحيطة ومن الشرح غير النقدي . كان بليك شكاكاً طليعياً حين جادل غاضباً :

العقل يقول «معجزة» ، نيوتن يقول "الشك" .

ايه ! تلك هي الطريقة لنضع كل الطبيعة خارجاً .

«الشك ، الشك ، فلاتؤمن بما لاتجرب»[2] .

إن آخر تطرف في نزعتنا إلى الشك يتغاضى عن توازن العالم المادي ، وقد نجد هذا الوضع المروع فونيغت في روايته «مهد القطة» ، حيث يدمر الجليد العالم في تلك الرواية بحجج فصيحة ـ ولو أنها هدامة ـ موجهة ضد العالم الفلكي الذي بسطه وعظمه نيوتن . إن المدنية الغربية التي تعظم بأخلاقها من شأن الزمان وصياغات نظرية المعرفة ، بوصفهما معلمين من المعالم التي تحض العقل البشري على النظام ، قد وقعت تحت سحابة من الشك ، وعوملت على أنها ليست أكثر صحة ، بل أقل إرضاء ، من أنماط التخييل التي يؤمن بها كتابها ايماناً جدياً . هذا الرفض للمنظور التاريخي ، مع كشف زمني للحوادث قد أجبر الروائيين لان يجعلوا من متاهة العالم الناتجة لديهم مادة رواياتهم وشكلها ـ هذه المتاهة ملهى بلا مخرج ، قاعة مرايا ، أو صندوق ضمن صناديق (إذا اكتفينا بايراد عدد من الصور الدارجة الاستعمال لوصف الكون) . لقد تم التخلي عن العضوي الخفي لصالح الصنعي الصريح .

ومع ذلك فإن صنعية الزوايات المعاصرة ـ اللعب بالكلمات كما وصفها طوني تانر في كتاب أخير ـ لها سوالف فلسفية يمكن التعرف عليها ، هذه السوالف ان لم تكن أصولها المباشرة فإنها ليست أقل تاريخية من الطرق التقليدية المنبوذة في تنظيم التجربة . ويتفق مفكرون يفترقون افتراق جورج لوكاش عن ليفي شتراوس اتفاقاً جوهرياً على هذه الناحية التشكيلية في عالم الادب . فهي ليست مجرد شبه ظاهري

«ذاتي» أو وهم ، لأنها تصف حيزاً موضوعياً موجوداً يتقاسمه الفنان مع بقية الناس ، بل مع البشر كلهم ، من حيث قابليتنا لفهم أسلافنا . إن الفن بوصفه تطابق الذات مع الموضوع في العملية الجمالية يسلسل وعي الذات عند الجنس البشري . ولهذا كانت المخيلة الفنية منتجة دون أن تكون متقلبة بالضرورة . فهي لاتضع عالماً خاصاً بل كلا منظماً متجذراً إلى أقصى حد في التجربة الجماعية للجنس البشري . بهذا المعنى «يعكس» الفن حقيقة واقعية ، لكن هذه الحقيقة الواقعية ليست احدى «الوقائع» كما أنها ليست مجرد «مشاعر» ، فالفن صورة بالمرآة لمجال «موضوعي» من القيم ، أو بلغة أخرى ، انه يورد الحقيقة عن هذا العالم[3] .

ومن الواضح ، كما يلاحظ جورج ليختهايم ، أن أقصى مغزى للإبداع الفني عند لوكاش متعلق بعلم الوجود (مغزى أو نطولوجي) ، وأن الفن يسفر عن «الطبيعة الحقة للانسان من حيث هو كائن نوعي»[4] . المهم في الامر أن الحتمية الاجتماعية عند لوكاش ، كما تلخص في هذا المقام ، لاتفترق عن أسس الانثروبولوجيا الاجتماعية عند ليفي شتراوس . ومن خلال تقليد النزعة التاريخية الممتد من فيكو إلى ميرلوبونتي ، يحاج شتراوس بأن الأنماط الثقافية الموضوعة بدافع استجابات الإنسان للموضوعات الطبيعية والمصطنعات المدنية أهم لفكرة الانسان عن نفسه من الزمان والمكان . ان هذه التشكلات التي وجدت غائصة في أساطير قبل اللغات تمثل عادات العقل وتظل قائمة لتعلن عن ولع الانسان برواية الحكايات ، أي لتحول الغوامض الطبيعية إلى نظم ثقافية متماسكة ، وليس من غير المعقول الشك بأن مثل هذه البنى الفكرية قد تسود الأدب في هذه الأيام التي تفقد فيها النظم التفسيرية الواضحة قدرتها على نشر الايمان في قلوبنا .

وفي حين أن التخييل في ربع القرن الأخير مايزال يستجيب للأدوات التقليدية في النقد ، من الواضح أنه يستدعي تطوير تقنيات تحليلية مستقاة من ذات الصورة للحقيقة التي شاركت في إنشائها . فيما تبقى من هذه المقالة ، بودي أن اختبر فعالية إحدى هذه المقولات الآمرة للعقل بوصفها أداة نقدية لفهم بعض أنواع من التخييل المعاصر .

وصف كل من ليفي شتراوس ورومان جاكوبسون العقل ، سواء في عمله

الثقافي أو اللغوي ، بأنه أداة تستخدم رموزا مزدوجة لتتولد من معطيات الاحساس الفجة بنى لغوية ذات معنى . إن ليفي شتراوس ، في سلسلة دراساته عن أساطير هنود الأمازون(٥) يحلل عدداً من المعادلات الأسطورية التي يرى أنها تستجيب لمنطق التفكير البشري . وبودي أن أستخلص من معلوماته التصنيفية المعقدة في دراسته الهائلة عن أساطير «ماقبل المنطق» الديالكتيك الوحيد عن الطبيعي ـ الصنعي .

وضع شتراوس مجموعة من المعادلات تتقيد بهذه الأزواج الأساسية ، مثل(٦) :

	الطعام		المجتمع	الدين	الصوت
طبيعي	طازج	فاسد	طبيعة	مقدس	ضجيج
صنعي	نيء	مطبوخ	ثقافة	مدنس	سكون

فإذا قربت فرضيته العملية التي تربط الإنسان الحساس بالعالم الذي يدرك بالحواس ، فإن البنى التخييلية كالرواية يفترض بها أن تعكس نفس النوع من التشكيل ، وبخاصة الروايات المعاصرة التي يمتلك كاتبها نظماً للتاريخ مقبول ولمن تم التخلي عنها لصالح استمرار عضوي أو سببي بغية أن ينفذ منها مباشرة إلى شرائح عميقة من الدماغ البشري ومايزال يستكن فيها نظام للتفكير سابق على اللغة . والرواية التي تنطبق تمام الإنطباق على الوصف السابق ، وتقدم إمكانات خصبة لهذا النوع من التحليل تسمى تسمية غامضة بـ «المزاح الاسود» . والمعادلة التي أرغب في تطبيقها على هذا النوع من الأدب تحت عنواني «الطبيعي ـ الصنعي» هي التالية :

	تشخيص	تعاقب سردي
طبيعي	جنيني (تطور عضوي)	تسلسل زمني
صنعي	شبحي (يطل بألف وجه)	تراجع في اللانهاية

وأوكد ، بطبيعة الحال ، أن الصورة الفيكتورية للعالم والرواية الفيكتورية بجوهرها وصناعتها هي تركيب ثقافي ، وبالتالي فهي مناقضة للطبيعي بالمعنى الذي يستعمله ليفي شتراوس، ومع ذلك فلو أن المرء حصر نظرته إلى المشاغل الفيكتورية بالزمان والتطور الطبيعي ، كما خلدها داروين في فرضياته وماركس في حتمياته التاريخية ، لكان في وسعه أن يتحقق من الاتجاه الطبيعي الاصيل في التعريفات الفيكتورية للتجربة . هذا الاهتمام بالنمو والبقاء ، كما ينعكس في الرواية بوجه خاص ، يلحظ أكثر إذا عورض بانتزاع الزمان من كثير من الروايات المعاصرة .

— ٣ —

معظم التخييل المعاصر تجنب عالم الواقع كما عرفته تجريدات الماضي المنطقية ، والانماط المعنوية للعقل /الشعور والواجب/ الرغبة ، مما يملأ التطوير والتشخيص الروائيين في الروايات الكبرى للقرن التاسع عشر بدءا من شارلوت برونتي وانتهاء بهنرى جيمس . إذ لايطلب منا أن نتلبس لبوس المعرفة الخلقية المتطورة واكتشاف الذات عند أبطال تلك الروايات .

إن كاتباً مثل نابوكوف يختار نماذج منفّرة ليمنع القارىء من التلبس . وانشداه الطلاب تجاه رد فعلهم المزدوج أمام همبرت (بطل رواية لوليتا) أمر مألوف في صفوف الكليات التي تدرس «لوليتا» ، فهم يتعرفونه بطلاً محبباً لكن تربيتهم الخلقية تملي عليهم النفور منه .

إن نابوكوف يرفض تلبية توقعاتنا عما ينبغي للرواية أن تكون . فهو لايراعي تقاليد واقعية القرن التاسع عشر ولا تقاليد سيكولوجيا هذا القرن أو وجهة نظره . كما أنه يصرف النظر عن محاكاة البطل أو تلبسه معتبراً إياها بإزدراء أنها خرافة . وقد قال : «الحياة أقل شيء واقعية في التخييل» ، ولذا فيجب عند كتابة الواقع أن نضعه بين قوسين ، على اعتبار أنه لاتوجد حالة مطلقة واحدة من الواقع ، كما تبين ذلك دورة حياتنا اليومية(٧) . فنابوكوف يرى أن المادة الخام للتجربة ليست الواقع ، بل هي عملياً أبعد ماتكون عن الواقع ، لذلك فان الرواية الواقعية التي

تحاول أن تكون صادقة ليست واقعية بنسبة طردية مع اقترابها من مادتها الخام . من الناحية العملية ، وكما يعلم نابوكوف حق العلم ، وإن كان من المألوف نسيان ذلك ، لاتتمكن الرواية الواقعية من أن تكون أكثر من محاكاة ساخرة للعالم الخارجي ، مهما حاولت أن تقلده ، مادامت صورة ذلك العالم غير متطابقة أبدا مع الموضوع . وبالتالي ، فالواقع عند نابوكوف هو النمط أو الشكل الذي تستطيع المخيلة أن تميزه أو تخلقه من المادة الخام . الواقع إذن في أساسه نتاج فعل ابداعي أو تخيلي ـ فعل فني ، وكلما زاد تعقيد النمط ازداد «واقعية» ، أي كلما ازداد النمط اتساعاً وشمولاً ازداد واقعية . والمادة الخام بذاتها ولذاتها ليس لها أهمية أو معنى عند نابوكوف . ولايمكن أن تعني شيئاً إلا إذا نظمت ـ أي أن مواد الحياة تحول إلى مبدعات الفن . من هنا ، إذا كانت كل الروايات محاكيات مشوهة لأشياء أخرى ـ لمواد خام من التجربة ، أو لأحلام ، أو لذكريات يعد انشاؤها ، أو لمفهومات العقل ـ فإن أصدق الروايات وأمتعها هي التي تشوه صراحة أو تقر علانية بتصنيعها (بالطريقة التي يرفض بها سيزان والرسامون التكعيبيون المنظور ويفضلون الاعتراف بأن اللوحة تتألف من رسم على سطح من القماش) .

وعلى كل فإن نابوكوف لاعب شطرنج مبدع ، يتلاعب برد فعل قارئه بمقاربة حاذقة من بنيته التخييلية إلى الرواية التقليدية ، لذلك فإن مفهومي الطابع ووجهة النظر مثلاً ، مازالا يفيدان المرء إذا استخدمهما كأداتين نقديتين لتحليل «لوليتا» . فعن طريق تقدم الحكاية بصورة قصة بوليسية ، مما يضطر القارىء إلى اجتياز الطريق من الجهل إلى الامتلاك الكامل للوقائع ، يحقق نابوكوف أثر النمو في المعرفة الخلقية . أضف إلى ذلك أن الزيادة الظاهرة في معرفة نابوكوف لنفسه تتقوى بالتشديد المميز على هوسه بالمراهقات في النصف الأول من ذكرياته وبالتعبير عن ندمه على إفساد لوليتا في النصف الثاني . ظاهرياً ، تماشي الرواية بخط مستقيم تطور الروايات العظمى في القرن التاسع عشر . عملياً ، همبرت[1] الغاوي اللاهي لايتغير من أول قصة حياته مع لوليتا إلى آخرها ، في حين أن همبرت[1] النادم يظهر إلى الوجود في أعقاب مقتل كيلتي وخلال كتابته لذكرياته . ثمة همبرتان ، ولكل منهما طابعه المميز ـ الأول ممثل في الذكريات ، والثاني كاتب

الذكريات ، وان كنا لانرى واحداً يخرج من ضلع آخر ، بل نرى فقط تناوب الاثنين بواسطة ندم همبرت الثاني من خلال الدعارة القديمة في قصة همبرت الأول . وبالاختصار فإن التعاقب لدينا أقل من التجاوز ، وان دراسة نمو معرفة المرء لنفسه أقل من تقديم شخصيتين متمايزتين ـ وبالتالي فإن التشخيص المنظور أقل من الظهور الشبحي على طريق صيرورة همبرت بطلاً بألف وجه ، لأن هوس همبرت بالمراهقات ، وهو مايجعله ينغمس في الوحشية ، له نموذجه في حكايا الجان ، وبالاخص حكاية «الحسناء والوحش» . وكما أن الحب يفك الرصد عن الوحش فيعيده أميراً ، كذلك فان حب همبرت للوليتا يساعده على تجنب هوسه بالمراهقات ويسمح للانسان المفتدى بأن ينبعث ، رابطاً همبرت بألف نسخة ونسخة عن أسطورة انبعاث الإنسان من الحيوانية البدائية .

إن روايات من مثل «لوليتا» ليست تسليات خيالية . فالستراتيجية ذاتها تشكل معظم التخييل المعاصر ، وتتجاوز حدود الأنواع الادبية القومية ، وتتجاهل الفجوات بين الاجيال ، من حيث التكتيك ، نجد أن شخصيتي الأوسكارين الذين رسمها جونتر غراس في روايته «طبل الصفيح» أقرب إلى الهامبرتين منهما إلى شخصيتي ويلهلم ميستر اللتين صور فيهما غوته المبتدىء والرحالة ، واعترف غراس بأنه حاكاهما محاكاة ساخرة في روايته .

إن مفهوم الوهم مقابل الواقع ـ وهو الموضوع المفضل للسنة النقدية في الثلاثين عاماً الفائتة ـ يقدم إلينا منظوراً مفيداً لانعدام النظر في الازدواجات غير المنهجية الدارجة التي تأهل هذه القصص . في هذا الإطار من الإحالة ، يقطن همبرت الأول عالم وهم مثالياً ، وهمبرت الثاني يقطن عالم المجتمع الوقائعي الجزائي ، لاجدال في أن هذه النقائض تساعدنا على وصف مضامين روايات نابوكوف ونوع أولوياتها ، غير أن مقولاتها الزجرية تقع في الغموض حين ندخل البعد الإضافي لإدارة نابوكوف الأدبية المتطفلة ، وبعبارة أخرى فإن الروايات أكثر شمولاً وبناء واعياً من مجمل مافيها من بيانات سردية ، ففي كل رواية من هذا النمط يتركنا البطل بذكرى معادلة ظاهرية للقصة التي نقرأ ، وإن كان حضور نابوكوف يتلاعب بنا أكثر منها ، لأن معرفته بكل شيء تلفت انتباهنا بصورة ساخرة

إلى النسخ المتعددة والخاطئة لواقع الأبطال . وبواسطة ربط وجهات النظر هذه يكيف نابوكوف معطيات التجربة وفق الكمال المتعالي للفن الذي يحتوي على كل من الرؤيا الخاطئة ووعيها . وفي وسع المرء القول ، إن النمط النهائي والواقع الوحيد بالنسبة لروايات نابوكوف التي تشتمل على تراكيب أخرى (مثل الوهمي - الواقعي) إنما يقدم الدوائر المتعاظمة للطبيعة المتحولة والمنتشرة والمثبتة في علاقاتها مع الصنعة .

وبهذا نبلغ تقريباً إلى التعميم الذي استقرأه ليفي شتراوس من المعادلات الثنائية التي أوردناها ، والتي أرجع إليها الاساطير القديمة . أما إلى أي مدى يعكس كاتب النصف الأخير من القرن العشرين بكل رفاهة تأثير (علم الإنسان) المعاصر ، وإلى أي مدى يؤكد العادات العالمية في التفكير كما يعكسها (علم الإنسان) ذاك ، فتلك مسألة تظل موضع نظر . وليس في وسع المرء الا أن يفعل مافعله ليفي شتراوس ، فيتابع ترتيب البينات بحسب وزنها .

إن تناول جون بارث لمعادلة التطور الشبحي أقل دقة من تناول نابوكوف ، لأن بارث ، لقلة وثوقه بالأجوبة ، يستعمل رواياته ليستكشف نفسياً وتاريخياً فصول صيرورة الرجل وصيرورة الفنان .

استبدل بارث الشخصيات الشبحية بالتشخيص الجنيني ، والارتداد الدائري بالسرد الزمني - وبالاختصار ، فقد تطور من كاتب قصص تقليدية إلى كاتب أسطوري ، ومقلد ساخر ، وصانع ماهر ، ورجل له مزاح أسود . إنها رحلة كتابية مدهشة . في روايتيه الأولين «الأوبرا العائمة» (١٩٥٦) و«آخر الطريق» (١٩٥٨) لا يبدي إلا أقل الميل للابتعاد عن النوع الأدبي والفلسفة المألوفين ، فكلا الكتابين يعرف الواقع في حدود المذهب الطبيعي الأدبي الذي يرسم بدقة الشخص والمكان : حفلات السكر والعربدة ، الحب والجنس ، وحوارات غير مهذبة - أي ما أسماه جيرهارد جوزيف بحق «ماريلاند المشابهة للحقيقة»[٨] ، وكلا الكتابين يتقبل الوجودية على أنها تعريف للوضع البشري . وقد أثبت هذا الربط عدم جدواه في توسيع فهم الكاتب لبواعث النفس البشرية على العمل أحياناً والعطالة في أحيان اخرى ، ناهيك عن حاجاتها إلى معرفة

نفسها . فالوجودية ، ببرنامجها عن الفعل الإرادي ، تقدم منهجاً وصفياً ولا تقدم مرشداً تحليلياً . وتميز هذه الحدود ذاتها اعتماد بارث على واقعية الزمان والمكان التقليديين . في رواية «وكيل سجاير الحشيش ـ» (١٩٦٠) تحرر من هذه الحدود في محاكاته الساخرة لرواية القرن الثامن عشر وبطلها المحتال . وظهرت صنعته المتزايدة لفنه في بطليه ابينزر كوك وهنري بورلينغام ، حيث البطل يشابه خصمه من كل النواحي ويزدوج معه . (وإن كانت علائم الازدواج تظهر أيضاً في رواية «آخر الطريق» عند جاكوب هورتر وجومورغان) . بعد ذلك اكتشفت بارث لورد راغلان وبورغيس[٩] . تمثل رواية «غايلز الصبي ـ العنزة» ذو الالف وجه ـ تركيزها في بطل واحد يشتمل مصيره على قصة أسطورية عن الإنسان منذ فجر ظهوره إلى عهد التضحية به قرباناً للدماغ الالكتروني (الكمبيوتر) . هذه الممارسة الروائية لموضوعات أنطولوجية (كونية) مغامرة تنطوي على انفصام جوهري . فهي لا تقضي ببارث إلى «الانا» الأصلية .

إن جورج الصبي ـ العنزة يقاوم كيمياء التحول الأدبي إلى معنى يلزمه بأن يكون إنساناً ، ويظل ببساطة مزيجاً من المقولات والتناقضات والمظاهر القديمة ، فهو تجميع تجريبي لنفايات المدنية وتفاهاتها . فإذا استبعدنا صورة البطل على أنه مجموع أجزائه . نجد أن بارث في روايتيه التاليتين «مفقود في مدينة الملاهي» (١٩٦٨) و«خيمرا» (الخيمرا حيوان اسطوري له رأس أسد وجسم شاة وذنب حية) (١٩٧٢) ، ابتعد عن طريقة بورغيس وسعى بطريقة المفارقة الخيالية في «التراجع في اللانهاية» إلى ربط الحيل السردية للنمو والشبحية بالحلول الظاهراتي لخالق والخليقة (بما في ذلك طمس الخط الفاصل بين الواقع والتخيل) بحيث يقذف نفسه القهقري الى قلب النفس التي يتمفصل عليها معنى من معاني السلامة الكونية .

في «سبع ملاحظات اضافية للكاتب» ، وهي ملاحظات ذيلت بها أول طبعة أمريكية ، يشير بارث إلى «الطبيعة التسلسلية للاربع عشرة مقطوعة»[١٠] في مجموعة «مفقود في مدينة الملاهي» . فالقصص تخلق نوعاً من التطوير يمسرح حياة

الراوية ـ البطل . من أنا بوصفي شخصاً ؟ ومن أنا بوصفي كاتباً ؟ هذان السؤالان هما الشهيق والزفير في الاربع عشرة قصة خلال تقدم الزمان من الحمل (رحلة ليلية بحرية) الى الولادة واطلاق اسم على المولود «أمبروز» ، إلى الوعي بكيان منفصل عن الأبوين (السيرة الذاتية) ، إلى اليفاعة التي تسبق المراهقة (رسالة بالماء) ، إلى المراهقة وبزوغ المعرفة بالمقولات الخلقية والفنية (التماس ، ومفقود في مدينة الملاهي) ، الى الرشد حين صار زوجاً وفناناً محطماً بمسألة الهوية الشخصية والثقافية (الصدى ، التأملات ، اللقب ، التفسير ، قصة حياة) .

بالإضافة إلى مسرحة دورة حياة إنسان واحد ، تؤرخ القصص دورة حياة الفنان تحت عقدتها التي تتراجع في الزمان إلى اصول الإنسان من حيث هو كيان واع لذاته وفنان . يرافق هذا في القصص تحولان اضافيان ويمتزج الكاتب الرواية ، ببطء ، وثبات .

١ ـ مع بطله الذي يصوره كاتباً يسعى لإيجاد شخصية أدبية لنفسه .

٢ ـ مع حكاية النموذج البدئي للشاعر الشعبي الذي روى قصة حياته منذ أن ابتكر الإنسان الكلمات . تصور الأوضاع الافتتاحية نمو امبروز من طفل إلى رجل ، وتخضع في روايتها إلى أسلوب بارث في تصوير ماريلاند تصويراً مقارباً للحقيقة . غير أن السطح الواقعي للحوادث الذي يعني امبروز بوصفه رجلاً راشداً ، يزداد تمزقاً بفعل عدد من الآراء المتضاربة ، وبالمحاكاة الساخرة للنفس ولأساليب أدبية أخرى ، وباختفاء الكاتب في الأبعاد الأسطورية لحكايته على الدوام . إن انحلال شخصية أمبروز حين يضيع في مدينة الملاهي يتوافق مع زوال وهم الكاتب الراوية بالمادة الذاتية التقليدية وأساليب التخييل . أما في القصص التي تتلو قصة «مفقود في مدينة الملاهي» (التي تحتل مركز المجموعة) ، فإن التقطع الظاهري في التحكم في السرد : حين يتصارع الراوية صراعاً واعياً مع العقدة والموضوع ، يزداد باطراد إلى أن يقلص في «قصة حياة» إلى رواية «قصة عن كاتب يكتب قصة» . وخلافاً

للروايات العظمى في القرن التاسع عشر مثل «دافيد كوبريفيلد» و«هنري ازموند» و«توقعات عظيمة» حيث ترافق معرفة النفس لحاق البطل بالراوية ، فإن هذه القصص تصهر البطل ـ الراوية بالكاتب ـ الراوية في ارتداد في اللانهاية محروم من اكتشاف النفس . ويغدو البطل والراوية أصداء لا متناهية للقوالب الابداعية التي يضعها كل منها . فلا عجب اذن ان كان بارث في قصة «الصدى» التي تتلو قصة «مفقود في مدينة الملاهي» ، يسبر اسطورة «الصدى ونرسيس» طلباً لجواب عن سؤاله عن شخصيته الادبية ، ولا عجب إذن أيضاً ، إذا وضعنا في حسابنا خصائص هذه الاسطورة أن حصل بارث على النتائج السلبية ذاتها التي تتضمنها . ولا يخرج بارث من هذه الدوامة إلا في آخر قصتين . فالكاتب ـ الراوية يحصل على جواب سؤاله عن الهوية الذي يطرحه بالحاف في كل قصة عن طريق تطابق شخصيته الخيالية والكتابية مع اسطورة التوالد الجنسي والابداع الفني . إن راوية بارث يتحقق من شبحه في إعادة مينلاوس لرواية قصة حبه لهيلين وفي اختراع شاعر غفل لحوادث حياته ، وتشاهد ملحمة تقدمه بوصفه إنساناً وفناناً ـ كما تصورها قصص «مفقود في مدينة الملاهي ـ على أنها آخر حلقة من دوامة نكوص يرجع أصلها الأسطوري إلى أول شاعر غفل أنشد بوعي قصيدة تدور حول ما يريد أن ينشد . فإذا نظرنا إلى «مفقود في مدينة الملاهي» نظرتنا الى رواية (بدلاً من أن ننظر اليها على أنها مجموعة قصص قصيرة) وجدنا أن تسلسلها ينحل في الدائرية . والبنية الفعلية للكتاب مختصرة في البداية (وإن كنا لا نفهم مغزاها إلا بعد الانتهاء من الخاتمة) ، «بدهليز للحكاية» يتألف من جملة لا نهاية لها : «في قديم الزمان وسالف العصر والأوان كان ثمة قصة تبدأ (في قديم الزمان كان ثمة قصة تبدأ (في قديم الزمان . . .» .

إن تناول بارث المزدوج للزمان (حاضر قياسي وماض أسطوري) وللوعي البشري (فردي وبدئي) يتوافق مع وصف ليفي شتراوس «للاستمرار المزدوج» الذي تعمل الأسطورة على صعيده : «أحد جزئية خارجي ومؤلف من حوادث

تاريخية ، أو يفترض أنها تاريخية ، تشكل نظرية لا متناهية يستخلص منها مجتمع عدداً محدداً من حوادث مماثلة يخلق بها اساطيره . . . والجانب الثاني للاستمرار داخلي وقائم في الزمن النفسي ـ الفيزيولوجي «لكل فرد»[11] . و«مفقود في مدينة الملاهي» تطور بالتناوب سرداً زمنياً وأسطورة متراجعة . بهذه الوسيلة يرى الكاتب ـ الراوية نفسه في النمو المتسلسل لبطلة الكاتب وفي الأبعاد البدئية للفنان الخالد . إن دورة حياة البطل ـ الراوية أمبروز تلتف في الارتداد اللانهائي حتى تتقاطع مع مدار المكافىء للشاعر الغفل الذي يدور دوراناً تاريخياً بلا نهاية باتجاه الحاضر .

ويبحث بارث في مثل هذه البهلوانيات الانشطارية عما هو أكثر من الاستمرار الأدبي أو الثقافي . فهو يبلغ حدود الوعي في سعيه لاعطاء الهوية الإنسانية شكلاً محسوساً . ومع أنه يمكن بصورة سطحية تعريف الاستراتيجيات الأدبية «المفقودة في مدينة الملاهي» بأنها رومانتية ، فانها من الناحية العملية تختلف عن استراتيجيات الرومانتية التي تقوم على مفهوم للكون يعرف المرء بموجبه نفسه بالمخيلة على أنه جزء عضوي من كل أكبر . إن عملية صلة أمبروز ـ بارث ، البطل ـ الكاتب ، بالصانع البدئي* ليست صلة مشاركة بين الواحد والآخر بقدر ما هي صلة امرىء هو آخر الانداد لشخص آخر . وبورجيس يشير إلى هذه النقطة في قصته «الصانع» حين يعرف نفسه بالمصطلحات الهومرية على أنه مثل آخر عن الشاعر الأعمى . كلا الرجلين يظل من الناحية الانطولوجية سلبياً في حين أن سائر الشعراء يكررون الفنان ذاته بصورة فريدة . إن الشاعر شلي يمتزج برياح الغرب في هبوبها الفصلي وبالسحاب في دورة الإرصاد . ويظل البطل ـ الكاتب لدى بارث والصانع لدى بورجيس هما نفسيهما في تمثيلهما للدور الخالد الذي يقوم به الفنان . إن بارث فارغ الصبر ازاء الإنقسام بين الفنان المدرك

---

* تكررت صفة بدئي في النص وهي صفة مشتقة من «النموذج البدئي Archeypc » ولم نجد غيرها ، ونلاحظ أنها سائغة مقبولة .

والموضوع المدرك (خلافاً لنابوكوف القانع بالنزعة الذاتية الجديدة التي ظهرت في بداية القرن) وهو يسعى وراء أقل عضوية من المجموع البدئي والبيئي ، مجموع تصورى يتضمن سرية الشخصية وتجريبية علم النفس . وقد صاغ في «مفقود في مدينة الملاهي» وإلى مدى أضيق في «وكيل سجائر الحشيش» و«غايلز الصبي ـ العنزة» بنيات مصطنعة توصل الينا أيضاً صدمة التعرف الى حياة الشعور .

— ٤ —

لا أقصد تضمين كلامي أنه يجب نبذ الاساليب التقليدية في النقد واتباع المبادىء البنيوية التي وضعها جاكوبسون وليفي شتراوس ، وبخاصة نظريتهما عن التنظيم الازدواجي في الإدراك الإنساني ، غير أني أود الإيحاء بأن فهمنا لبعض الروايات الأخيرة التي تتجنب أهداف الواقعية التقليدية يغتنى بهذا المنهج .

ليس استعمال الأشباح جديداً بطبيعة الحال ـ ولكن الجديد هو جو الزمان المعطل أو المؤبد ، جو التخلي عن السببية ، والغاء التاريخية المحيطة بمظهر الشخصيات المزدوجة في روايات بورجيس ونابوكوف وبارث وفونيغوت . كانت الرواية في آخر القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين مفتونة بالتنكرات والأشباح . إن إطار الإحالة فيها دائماً قائم على تتابع الزمان ، مسير بحافز السرد . فنجد مثلاً في رواية لكونراد أن تشارلز غولد يقدم إلينا على أنه رجل ملتزم تجاه مثل لشرف الأسرة كما أن جيان باتيستا يقدم على أنه ملتزم بشرعة الشرف الشخصي . أما فرص تفخيم الذات والسلطة وتطوير الثروة ، فكل منهما يشكل مثله للرجولة ومعنى الشرف عنده من خلال عبوديته لشيء : غولد لمنجم سان توم وباتيسيتا لشحنه الفضة في المركب . فكل رجل يستقر في رحم عالمه . ويقع في شرك عرضية الحوادث والتطور ، وتدخل الجغرافية السياسية . وكل منهما صورة بالمرآة لصاحبه في وقت واحد . ومع ذلك فليس في وسع أحد أن يقول إن إمساكنا بمصير أي من الرجلين يعتمد على معرفتنا بمصير الآخر . فقصة كل منهما وذات معنى بحد ذاتها ، ولا تقدم أكثر من تعليق ساخر على نظريتها . إن شبحي نابوكوف في «لوليتا» وبارث في «مفقود في مدينة الملاهي» ـ وهي عكس

السابقة ـ مرتبطان بصلة ديالكتية تحقق بنيتها الرمزية مجموعاً ـ كما تحقق أيضاً تهرباً من التاريخ ومن تفسخ الزمان ـ يتجاوز التكامل العضوي لكليهما . وهما لا تتطوران كثيراً بقدر ما تثبتان ، مثل حشرتين عالقتين بالعنبر ، وتتكاملان بوضعهما الفني في صلة كل منهما بالاخرى ، إن همرت وأمبروز ، شأنهما شأن الإنسان قبل اللغة ، يسنان في كل لحظة بعثهما الأبدي الذي نقيسه بالتجاور المضحك بين نفسهما الزمنية ونموذجهما البدئي اللازمني ، فكأنهما في آن واحد بيغماليون وغالاتيس التي اخترعت نفسها . ويلفت بارث نظرنا في «رحلة ليلية في البحر» بصورة محسوبة في تصوره لامبروز إلى العودة لدى كل تصور إلى النفس البدائية ، أو العودة الابدي لدى أفلاطون ، أي تداخل الزمانية مع دائرية الزمان اللانهاية[١٢] . وقد نظم القصص في مجموعته بحيث تبدأ بالقصص التي تتحرك في الزمان وتنتهي بالقصص التي تقع خارج التاريخ . وفي القصتين اللتين بنيتا على أساس هذا الارتداد في اللانهاية وتكرار النماذج البدئية الاولية ـ تبلغ المجموعة ذروتها في هذا التقدم المستقيم ظاهرياً للسرد[١٣] .

تبتعد قصص بوجيس ونابوكوف وبارث ـ وإلى مدى فني أقل قصص فونيغوف ـ عن التتابع الطبيعي نحو اعادة تنظيم اصطناعي ، وعن التطور الجنيني والتحولات المرحلية ودورات النمو باتجاه تعريفات اونطولوجية «دون أن تصاب بعدوى الزمان والصيرورة»[١٤] . هل كان المسيح يهوذا أو يهوذا المسيح ؟ هكذا يتساءل بورجيس في «ثلاث صور ليهوذا» في تنويعات على مفارقة زينون تحيل الهوية إلى لغز .

وما يثير الخيال في هذه الرواية مراقبة ما هو عضوي ظاهرياً وهو يتشكل تشكلاً اصطناعياً .

الغريب في مثل هذا الفن أنه كلما زاد التعقيد في تنظيمه بدا أكثر اشتمالاً على مطاردة الحقيقة .

الملاحظات :

١ ـ مقتبس عن جورج ليختهايم فيي دراسته عن «جورج لوكاش» (نيويورك ، مطبعة فايكنغ ، ١٩٧٠) .
٢ ـ من دفتر ملاحظات بلايك ١٨٠٨ ـ ١٨١١ ، «مجموعة كتابات بليك» (لندن ، ١٩٥٧) .
٣ ـ على هذا النحو يلخص جورج ليختلهايم مفهومات لوكاش النظرية الضمنية .
٤ ـ المرجع السابق ، ص ٧٧ .
٥ ـ كلود ليفي شتراوس .
٦ ـ قدم ادمون ليتش تلخيصاً مقبولاً ومثيراً للمسلمات الفكرية الرئيسية عند ليفي شتراوس في كتابه عنه (نيويورك ١٩٧٠) . ولا يمكن اتهام المؤلف بالخروج على أستاذه .
٧ ـ يقرر روس وتزتيون في مقالته (نابوكوف المعلم) في مجموعة المقالات المسماة «نقد نابوكوف ، ذكريات عنه ، ترجماته» (١٩٧٠) . ويقول غولد في كتابه «النار الشاحبة» :
«ليست الحقيقة الواقعية ذاتاً أو موضوعاً للفن الحقيقي الذي يبدع حقيقته الواقعية الخاصة ، وهذه ليس لها علاقة بالواقعية المتوسطة التي تدركها العين العامية» .
٨ ـ «جون بارث» كتاب لجيرهارد جوزيف (١٩٧٠) .
٩ ـ «مقابلة مع جون بارث» أجراها جون اينك لمجلة (الأدب المعاصر) .
١٠ ـ جميع المقتبسات من طبعة دار بانتام ١٩٦٩ .
١١ ـ كلود ليفي شتراوس ، «النيء والمطبوخ» ، ١٩٦٩ .
١٢ ـ مرسيا الياد ، «أسطورة العود الأبدي» (نيويورك ١٩٥٤ .
١٣ ـ يستفيد بارث ميزة أخرى من بناء كتابه على صورة مجموعة قصص . ان حجز التطور القصصي بتجميده في قصص قصيرة متقطعة يعمل على تخفيض إحساسنا بالنمو الطبيعي الذي يميز رواية القرن التاسع عشر . وبهذه الخدعة المصطنعة يزيد بارث في التقليل من شأن العضوى .
١٤ ـ الياد ، ص ٨٩ .

أدباء تحت النقد

١ ـ ألان روب غرييه	جون ويتهان
٢ ـ تنيسي ويليامز	إريك بوخنان
٣ ـ ت . س . إيليوت	سيلفي وارنر
٤ ـ جحيم باربوس	
٥ ـ حول الرواية الأمريكية الحديثة	ساول بيلو
٦ ـ الوجه الجديد لأمريكا اللاتينية	ساول بيلو

ألان روب غربيه

جون ويتمان

يعمل الكاتب مدرسا للأدب الفرنسي في جامعة لندن . وهذه الدراسة فصل من كتاب له بعنوان (القاص كفيلسوف) .

من الكتاب الذين أكدوا أسماءهم في المدة الأخيرة في عالم الأدب ، الروائي (ألان روب غربيه) الذي نال شهرة كبيرة . ففي سبع سنوات انتج أربع قصص ، هي «المحايات» و«المشاهد» و«الغيرة» و«المتاهة» ، كما نشر بيانين أدبيين قويين . وقد أعلن مراراً وتكراراً في محاضراته العامة وتصريحاته للصحف : إن الوقت قد حان لكي ندخل في الأدب الثورة الجمالية التي حدثت في الموسيقى والفنون الجميلة . وقد أثارت كتبه وبياناته معارضة واسعة ، فتصدى له فرانسوا مورياك واتهمه بأنه يكتب ادباً يحط من شأن الانسانية . أما الآن فقد حاز على إعجاب كبير ، وصار يؤلف جزءاً من الحياة الأدبية في باريس . وقد أثارت الترجمة الإنكليزية لروايته الأخيرة «الغيرة» كثيراً من الاهتمام في إنكلترا .

ومع ذلك فإن المضمون الفلسفي والقيمة الفنية لعمله لا يمكن تقديرها بسهولة . ولو حاول المرء أن يبحث في نقاط التشابه بينه وبين الأدباء التجريبيين لما ذهب عناؤه عبثاً ، وبخاصة بعد أن جمع غرييه حوله كلّاً من ناتالي ساروت وميشيل بوتور وكلود سيمون وآخرين ، محاولاً تشكيل مدرسة أدبية منهم . وما يضمهم إلى بعضهم وبعض هو معارضتهم للروح السلفية ، البورجوازية التي تتمثل خاصة في كتابات بلزاك ومفهومه للحياة . لكن رفضهم لهذه الأمور يتفاوت بحسب آرائهم المختلفة ، فبوتور مثلاً يعلن أنه يتعاطف مع بلزاك . ولهذا السبب يجب على الدارس أن يأخذ كلّاً منهم على انفراد ، وإن كانت دراسة أحدهم تلقي ضوءاً على إنتاج الآخر .

والصعوبة في دراسة غرييه هي أن بياناته النظرية أشد وضوحاً من كتاباته فضلاً عن أنها لا تشير أقل إشارة إلى الظواهر المحيرة في أدبه . ويبدو انه يفضل كتمان حوافزه الأدبية الأساسية . ويستحيل علي أن أستنتج هذه الحوافز من قصصه ، ولذا فإن حدود بحثي تنحصر في الظواهر فقط . إنني أجد أفكاره هامة ولغته مضبوطة . وإن كنت لم استرح إلى أية من رواياته ، وخاصة إذا حاولت أن أقرأها كرواية !! فجميع رواياته غامضة ، ولست متأكداً من نوع الغموض ، بالرغم من أن روب غرييه قد أعلن أنه يكره الألغاز !!

من الناحية النظرية ، لغرييه اتجاهان يمسان نظرتنا إلى العالم الخارجي ، وفهمنا للحقيقة الداخلية عن طريق العقل . وقد شرح الأولى في بيانين ممتازين نشرهما على التوالي ، الأول في سنة ١٩٥٦ بعنوان «درب نحو قصة المستقبل» والثاني في سنة ١٩٥٨ باسم «الطبيعة والإنسانية والمأساة» أما الفكرة الثانية فإنه لا يشير إليها إلا عرضاً .

إن غرييه لم يعترف لسارتر بأي فضل وإن كان يهتم بالتطور الذي حدث بعد السارترية بسبب فهمه لشخصية العالم الغريبة . وبسبب ميوله المعادية للبورجوازية . وحين سئل عن أسلافه الذين شقوا الدرب ذاته في عالم الأدب ، أجاب : «الخمسون صفحة الأولى في غريب كامو ، ثم أعمال ريموند رسل .» (ورسل كاتب مغمور نسبياً ، توفي في الثلاثينات من هذا القرن ، وكان شاذا إلى

درجة الجنون) . وغريبه عالم في تقليم الأشجار واخصائي في الزراعة الاستوائية ، ويبدو عليه أنه متأثر بكافكا وسيمنون وغراهام غرين . هذه هي الأسماء التي تتبادر إلى ذهن القارىء في الوهلة الأولى من مطالعة كتبه . ومع ذلك فهو قريب من سارتر في اختياره للموضوعات غير المألوفة ، في حين أنه يمضي خطوة أبعد من سارتر في تأكيده ، إن فهمنا لطبيعة العالم الخارجي مشوب بتراث طويل من المذهب الإنساني البورجوازي . والحقيقة أنه ينتقد سارتر وكامو كليهما (بعد الخمسين صفحة الأولى من الغريب) انتقاداً غامضاً يدور حول خضوعهما لعاطفية التراث التقليدي ، حين يقرران أن طبيعة العالم المادي شيء لا يمكن رفضه . وهو يجرمهما لأنهما يستعملان المجاز . ويرى غريبه أن المجاز إما أن يكون زيفاً أو استسلاماً .

لو تحدثت مثلاً عن (جلال) الجبل لتستنتج أن ثمة علاقة عاطفية بين الإنسان والعالم ، لكان هذا الحديث زيفاً لأن هذه العلاقة غير موجودة إلاّ في عالم الوهم . إن للجبل ارتفاعاً وشكلاً معيناً ، أما (الجلال) فهو مفهوم ضبابي أسبغناه نحن عليه . ولو قلنا إن القرية «تعشش» في حضن الجبل ، لكان كلامنا مجازاً ، فالقرية لا تعشش إلا إذا نقلنا عواطفنا الإنسانية إليها . إن مثل هذا الاستعمال المجازي للغة قد حصل قبل ظهور المذهب الإنساني البورجوازي ، وحين يحرج غريبه يعترف بأن اللغة في أصلها مجازية . ولربما كان غريبه يفرد البورجوازية بالهجوم لأن المذهب الإنساني يؤكد سلطة الإنسان على العالم أكثر من أي مذهب آخر . في حين أن غريبه لا يرى ذلك . وفي رأيه أن إبداع المادة مستقل عن الإنسان . ويمكن أن تستعمل اللغة لتعريف هذا العالم ، من الزاوية التي يراه بها الإنسان ، يضاف إلى ذلك أنه ليس هناك أي تكامل بين الشيء كما هو وبين عواطفنا الإنسانية . ولهذا اشتهرت صفحاته الوصفية التي تتضمن تعريفاً آنياً للأشكال والألوان والمسافات .

إن غريبه يدين الاستعمال التحويلي للغة بين الإنسان والطبيعة كما يدين معاملتها كشيء ذي شعور ، وهو ما يمكن أن نسميه «الزيف العاطفي» . واعتراضه على هذا العمل يتخذ شكلين مختلفين . فهو يرى فيه :

١ ـ بذور مأساة .
٢ ـ الخطوة الأولى نحو خليقة الله الضالة .

وهو لا يستطيع أن يلوم سارتر الأخلاقي على تساهله مع خالقه . لكنه يلومه ويشك بوصفه لعبثية العالم بطريقة أصبح معها الوصف ذاته يحمل التأثير التطهيري الذي يؤدي إلى شكل من أشكال الرضى بعد رفض . إن بطل (الغثيان) يعيش في درجة عالية من التوتر الناشيء عن رفضه لأية علاقة مع محيطه . وهذا ما يدفعه إلى الإكثار من استعمال المجاز . إن روكانتان يغرق شجرة الكستناء في مقارنات توضيحية عديدة سلبية مشبعة بالكره من خلال تملكه لها . ويرى غرييه أن رواية «الغثيان» مجرد استعارة قلقة محدودة ، ولذلك فهو يقبلها مع بعض التحفظات حول لهجتها المأساوية في سرد الألم الذي يعانيه روكانتان .

«.. فعزوبة روكانتان ، وسوداويته ، وحبه الضائع ، وحياته المهدمة ، وحزنه ، والمصير المضحك للشخص الذي يثقف نفسه بنفسه ، واللعنة الشاملة على الحياة الدنيا ... كل هذه الأمور يمكن أن ترتفع إلى أعلى مستويات الضرورة . ولكن في هذه الحالة ، ما هو مصير الحرية ؟ إن الذين يرفضون اللعنة يعرضون أنفسهم لارفع درجات الأخلاقية . ويبدو كأن سارتر ـ الذي لا يمكن اتهامه بالمثالية ـ قد دفع في هذا الكتاب على الأقل ، أفكار «الطبيعة» و«المأساة» إلى أبعد حدودهما . وإذا بالصراع ضد هذه الأفكار يعود مرة أخرى ليعطيها قوة جديدة .» .

إننا لا نعرف كيف يحول غرييه هذا النقد لمصلحته ، كما أننا لا نعرف إلى أي حد قد استوحاه من الناقد رولاند بارت الذي ينهج نهج الماركسية الجديدة . فقبل أن يصدر غرييه أية من كتاباته النظرية نشر بارت سنة ١٩٥٤ تحليلاً شديد الحماسة لرواية غرييه الأولى «المحايات» ورأى فيها محاولة اصيلة لمعالجة العالم دون خضوع لليونة المكروهة التي تقتضيها المأساة وحين كتب غرييه مقالة «الطبيعة والإنسانية والمأساة» سنة ١٩٥٨ اعتمد على خلاصة لإحدى مقالات بارت ، وكأنه وافق على تحليل بارت لكتاباته وتبنى المنهاج الذي طرحه بارت .

«ليست المأساة سوى وسيلة لاستعادة التعاسة الإنسانية ، وتلخيصها ، وبالتالي لتبريرها على ضوء الضرورة والحكمة والتطهير : إن رفض هذا التقدم والبحث عن الوسائل التقنية لتجنب الفخ الذي تنصبه يتطلب عناية خاصة في أيامنا هذه . إذ لا شيء أكثر أذى من المأساة .» .

وقد تبنى بعض النقاد من الماركسيين الجدد وجهة نظر معاكسة تفيد بأن التراجيديا الحقة لا تظهر إلا في غياب الإيمان الديني ، وهي في هذه الحالة تعبير صريح عن الصراع البروميثي الذي يخوضه الإنسان ضد المجهول . فإذا تجنبنا عدم الدخول في التفاصيل عن أهمية (التراجيديا الصحيحة) فإننا نستطيع أن نستنتج أن رفض غريبه للصيغة التراجيدية ليس إلا مسألة مزاج بعيد تمام البعد عن أي رغبة بالعمل السياسي . إنه لا يهتم بالسياسة . وحكمه ضد التراجيديا مبني على رأيه بأن ضعف المأساة الناتج عن استعمال المجاز يبين اتجاهاً تأملياً خاطئاً نحو الكون .

ولتوضيح الأمر نقول إنك إذا بدأت باستعمال المجاز يمكن أن تنتهي بالإيمان بالله لأن «الإله» ليس سوى أعظم صيغة شمولية من صيغ الزيف العاطفي . (إن سارتر لا يتجنب هذه الفكرة ، أما كامو فيقترب منها كثيراً في كتابه الأخير) ويعيد روب غرييه صياغة النظريتين الفرويدية والماركسية من أن «الإله» هو إسقاط الإدراك الإنساني للسر . وهو جوهر الظمأ الإنساني لحل لغز الكون . (والرسالة يمكن أن تعتبر كتعليق فلسفي جيد عن شعر والتردي لاسير) فيقول :

«أنادي . ما من مجيب . وبدلاً من أن استنتج عدم وجود شخص آخر هناك ـ وهذه حقيقة بسيطة أكيدة يمكن تحديدها في زمان ومكان معينين ـ أقرر أن أتصرف وكأن أمامي شخصاً آخر امتنع عن تلبية ندائي لأسباب مجهولة . ومنذ ذلك الحين لم يعد الصمت الذي أعقب ندائي صمتاً حقيقياً ، بل صار يتضمن عمقاً وروحاً . وهذه الروح تردني إلى نفسي . والمدة التي تفصل بين النداءات المتتالية تملأ أذني بالأصوات وتملأ صمتي بالتوقع . أتوقع أن يظهر لي من ناديته . ثم يصبح الصمت كرباً وأملاً ويأساً : إنه يعطي حياتي معنى . ومن الآن فصاعداً سوف أهتم بهذا الفراغ المزيف والمشكلات التي تنتج عنه . هل اضطر إلى معاودة

النداء ؟ أم هل يجب أن أصرخ بصوت أعلى ؟ أم علي أن أستعمل صيغاً أخرى في النداء ؟ وأحاول مرة أخرى .

«سرعان ما أتأكد من عدم وجود أي جواب ، إلا أن الشخص الوهمي الذي ابتكرته حين صرخت يجبرني على معاودة النداء إلى الأبد بصرخاتي التعيسة . وسرعان ما يربكني رجع الصدى فأصيح وأصيح .. وفي النهاية يفسر وعيي المشتت عزلتي الخانقة ، على أنها ضرورة علياً ووعد بالخلاص» .

وهكذا يعترض غرييه اعتراضاً قاطعاً على المجاز لأنه مأساوي ، وعلى المأساة لأنها صيغة مغلفة من أشكال الدين . ولكن ألاّ يشير تجنبه القاطع لفكرة استعمال المجاز إلى خوف عقائدي من العقيدة نفسها ؟ .

إن بعض الملحدين المتسامحين قد يجازفون عرضاً باستعمال المجاز كوسيلة غير مستقيمة من وسائل الاتصال بالناس دون أن يعتريهم شعور بأنهم يستسلمون للمجهول دون قيد ولا شرط . ومهما يكن من أمر فإن محاولته هذه ليست إلاّ صورة أخرى للمحاولات التي قامت من أجل «تطهير لغة القبيلة» . وهو يحاول جاهداً أن يصفي اللغة من آخر الآثار البدائية السحرية التي تضمنتها «الكلمة» .

ومما يستحق الذكر أن غرييه قد بيّن أن نظرته الصلبة الثابتة إلى العالم الخارجي ليست نتيجة للمطالبة بالنظر إلى الأشياء مباشرة «كما هي» ، بقدر ما هي نتيجة تأثره بالسينما . وربما بدت هذه النظرة غير معقولة لو أنها جاءت قبل أن تصبح السينما جزءاً من الحياة اليومية . ويشير غرييه إلى أن أتفه الأفلام ـ وحتى ما يعتمد على مجرد سرد القصة ـ مستقل عن العقدة بشكل غير مقصود . وعندما تصور المشاهد المألوفة تتخذ شكلاً غير مألوف :

«في القصة الأصلية ، تختفي الموضوعات والإيحاءات التي تصوغ جوهر العقدة ليحل محلها رمزها . فالكرسي الفارغ ليس أكثر من إشارة إلى الغياب أو توقع مجيء شخص ، واليد التي توضع على الكتف ليست أكثر من إشارة عاطفية ، أما القضبان الحديدية على إحدى النوافذ فلا ترمز إلاّ إلى استحالة الفرار .. أما السينما فإننا «نشاهد» الكرسي وحركة اليد وشكل القضبان . أن مغزاها يظل واضحاً لكنه بدلاً من أن يحتكر انتباهنا يبدو أنه فضلة أو شيء إضافي . لأن ما يصعقنا ويصر

على ذاكرتنا ويبدو حقيقياً أمامنا بشكل لا يمكن رده إلى الأفكار العقلية الغامضة . . إنما هو الإشارات والموضوعات والحركات والخطوط التي أعادتها إلى الذهن فجأة وقسراً حقيقة كونها مصورة .

«قد يبدو غريباً أن هذه الشظايا الوحشية من الحقيقة تقدمها إلينا القصة المصورة بصورة غير مرغوبة . وهذه الشظايا تصدمنا بقسوة في حين أن المشاهد عينها لا تستلفت نظرنا في الحياة اليومية . ويبدو أن التقاليد الفوتوغرافية بلونيها : الأبيض والأسود ، وبإطارها المحدد ، والفروق الطفيفة التي تنتج عن نموذج اللقطة - يبدو أن هذه التقاليد قد حررتنا من تقاليدنا الخاصة .» .

وهذا ما يبين السبب في أن قارىء غرييه يشعر بأنه لا يتابع حادثة تجري في الحياة الواقعية ، وإنما يتابع فيلماً تتلاشى التأثيرات الصوتية فيه وتمر الصور بشكل متقطع . وفي هذه النقطة يمكن لنا أن نناقشه أيضاً . فالبعض لا يرتاحون إلى الفيلم القصصي الذي يكتفي بالقصة المكتوبة - ربما لأن السينما بالذات تستطيع أن تعطي مغزى عظيماً لغصن تهزه الرياح أو لظل يتحرك فوق الجدار . والسينمائيون التافهون يستغلون هذه الناحية استغلالاً بشعاً . إن غرييه لا ينحو هذا المنحى طبعاً . ولكنه هل تحقق من أن الزيف العاطفي قد يكون أكثر تأثيراً إذا كان بعيداً عن الدقة أو إذا عبر عنه بشكل مباشر ؟ يمكننا أن نهدم «لب العاطفة الزائفة» ومع ذلك فقد نستعيض عنه بما يساويه تماماً من صيغ محيرة تطفو على السطح كشريط من الندى . إن وصف غرييه يحمل إلى سحر الرياضيات ، فقد نتج عن محاولته إزالة السحر القديم إن ابتكر هو سحراً جديداً .

اتهم بعض النقاد روب غرييه بأنه أزال عن القصة إنسانيتها باصطناعه للوصف العيني . لكن ما يزعجهم في أوصافه أمر آخر : إنه غياب علم النفس التقليدي . إن بارت وغرييه يتجاوزان علم النفس كأن ارتباطه بموجودات العالم الخارجي واضح .لا يحتاج إلى شرح . وقد كتب بارت في مراجعته لرواية «المحايات» يقول إنه لن يناقش الكتاب كقصة إلا ليصل إلى أن «الحقيقة الداخلية موضوعة بين قوسين ، وإن الأشياء والفراغات وحركات البطل من مكان إلى آخر قد سمت إلى مرتبة الموضوع .فقدت القصة تجربة مباشرة في محيط الرجل دون أن

يتاح له مجال الادعاء بوجود أي شيء نفسي أو ميتافيزيكي أو تحليلي يسمح له بالدنو من الأشياء التي يكتشفها حوله .

يخصص غرببه في بيانه الأول فصلاً لمعالجة المضمون النفسي . وأدع للقارىء مقارنته بالنص السابق ليرى التحول أو القفزة التي طرأت على تفكير غرييه :

«. . بهذه الطريقة سوف تفقد الأمور أسرارها ووهميتها . وسوف تتخلى عن غموضها الزائف وعن داخليتها المحيرةالتي دعاها بارث «اللب العاطفي للأشياء» . ولكن تكون الأشياء بعد الآن انعكاسات غامضة للروح الغامضة عند البطل الغامض ولن تكون صورة لمعاناته او غذاء لرغباته .

اما بالنسبة لشخصيات القصة فانها سوف تتقبل مختلف التفسيرات النفسية والعقلية والدينية والسياسية التي يلقيها عليها القارىء . وسوف يبدو للعيان أن هذه الشخصيات لا تأبه لما يدعونه «غنى» . وفي حين أن البطل التقليدي دائماً مضلل ، مضطرأو مهدم بالتفسيرات التي يضفيها عليه الكاتب ، وفي حين أنه يرد على الدوام إلى أصول قلقة وغير مادية فيظهر شاحباً غير واضح . فإن بطل المستقبل سيكون على العكس من ذلك ثابتاً لا يتزعزع . وسوف.تنزوي التعليقات تجاه حضور القوى ، وسوف تبدو تافهة ، عديمة النفع . . بل وحتى غير شريفة . »

هذا ما كتبه غرييه عن الموضوع ، عدا عن تسفيهه للفكرة التقليدية التي تجعل عمل الفنان أن «يحفر عميقاً» في الطبيعة الإنسانية . كما أعلن أنه لا يثق بما دعاه «الأساطير القديمة عن العمق» . وهو يتحدث عن«الطبيعة الإنسانية» حديثاً ساخراً بلهجة ملؤها التعجب . وربما قطع غرييه شوطاً أبعد مما قطع الوجوديون حين أيدوا مفهوم الحرية إلى درجة القول بأن الإنسان لا يمكن أن يعرف إلا من خلال سلوكه في لحظة التعريف . إن تحليل الحالة الروحية بعبارات الحب والكراهية والطموح وغيرها من الصفات المجردة لا يؤدي إلا إلى تميع الحقيقة الداخلية كما لو أن الإنسان يصف العالم الخارجي بألفاظ مجازية . وبتطبيق هذه النظرية على العالم الداخلي يصبح التراث اللفظي محشواً بمعان غامضة محيرة . ولهذا السبب ـ يقول غرييه ـ إنه تخلص منها دفعة واحدة ، ويتابع : «أظهر شخصية

بطلك في موقف معطى له دون أن تحشر نفسك بأي افتراض حول حقيقته الداخلية . » .

وقد صرح مرة في مقابلة صحفية أن ليس من عمل الفنان أن يقدم إيضاحاً بل أن يبتكر موضوعاً . وهو يريد من كتبه أن تمتلك من الصلابة والوجود المستقل مثل ما للتمثال أو الصورة اللتين ترفضان أي تعريف أو لمحة عقلية . وربما لم يكن في هذا الاتجاه الطموح الجديد الذي يراه فيه غرييه . فقد ركز كامو في (الغريب) على السلوك وتركه دون شرح ، حتى أن المرء ليتصور أنه حذا بذلك حذو النماذج التي خلقها هيمنغواي حين أكد على الحدث وعامل التأمل معاملته لشيء نسائي أو مخنث يستحق أن ينبذ . وفي الحقيقة نجد أن جميع اعمال الروائيين الكبار تتوخى الوصف وتبتعد عن الشرح . وهذا ينطبق في المدى البعيد حتى على مارسيل بروست نفسه الذي أوصل «القصة النفسية» إلى أبعد أمداء الكمال .

وحين يهاجم روب غرييه الرواية التقليدية . يبدو أنه يفكر بالروايات المهترئة المكررة عند قصاصي الدرجة الثالثة . وما يدفعني إلى هذا الظن هو أن غرييه لم ينافس أمثال بروست ولا ستندال ولا تولستوي . فهو «مبدع» صرف ، لذلك لايهتم بتقييم آثار الأخرين ، وإنما يعبر عن رؤيته الخاصة . والمظهر الوحيد الواضح لهذه الرؤيا التي شرحها ، يتجلى في معالجته للموضوعات . إن شخصياته غير تقليدية بصورة غامضة ، ليس لأننا نعطي بشكل جزئي تدريجي المعلومات التي تتعلق بحقيقتهم الداخلية ـ وإنما لأن السياق الذي تدرج فيه هذه الشخصيات ، سياق غامض . إننا لا نتأكد من موضوعية أفعالهم ، ولا من موضوعية العلاقات فيما بينهم ، ولا من الوقت الذي تجري فيه الحوادث . وبالطبع فإن كل كتاب بعيد عن أن يكون نموذجاً «للأدب الموضوعي» هو نموذج ذاتي رفيع يعمل توقيع ألان روب غرييه .

لم يقطع ألان روب غرييه شوطاً طويلاً في منهجه المقترح . فقد سمح لنفسه ببعض الاستعارات في روايته الأولى «المحايات» . ويرى الناقد بارت أن غرييه لم يستعمل سوى مجاز واحد هو حين يذهب البطل إلى محل أدوات كتابية في المحطة ويطلب منه ممحاة هندية لينة ، ومع ذلك ففي الرواية مجازات أكثر مما رأى بارت :

فهناك ساعة الإنذار التي تتوقف عن العمل بعد أن تخرج أصواتا مزعجة . وهناك صورة العامل الذي يحضر القهوة حين تنعكس في المرآة فتبدو مثل سمكة في حديقة اصطناعية . لكن ما هو أهم من كل ذلك هو أن الشخصيات تقليدية . فشخصية محضر القهوة تشبه شخصيات جورج سيمنون . أما الشخصيات الأخرى فقد خضعت للتحليل النفسي وأدار على لسانها حواراً ذكياً تبادله الأبطال بين بعضهم وبعض ، والأصالة إنما تكمن في بناء القصة وفي بعض الوصف .

اطار الرواية من نوع روايات البوليس السري المثيرة . فثمة عصابة من الإرهابيين ترتكب جرائمها في الريف ، وتختار ضحاياها من الشخصيات الهامة ولكن غير المشهورة . وتستطيع أن تطمس معالم الجريمة بحيث يفقد القارىء الخيط الموصول لتفسير الحوادث . تجري الحوادث في مقاطعة ريفية مجهولة الإسم حيث يقتل البروفسور دوبونت الاقتصادي المشهور من قبل أحد الورثة المسلحين . أما دوبونت فلم يمت بل جرح في ذراعه ، إلا أنه ـ بالاتفاق مع وزير الداخلية ـ أشيع أنه مات أثناء الإسعاف في أحد المستوصفات الريفية ، بينما كان في الواقع يختبىء في أحد المستوصفات ويعتزم أن ينتقل إلى باريس في اليوم التالي بسيارة عسكرية . وقد أبلغت السلطات المحلية بعدم ملاحقة أحد وظلت تجهل واقع الحال بالنسبة لدوبونت ، كما أرسل من باريس عميل سري يدعى والاس ليتسلم القضية لكنه ظل يجهل الواقع لأسباب سرية . والقراء يرون الحوادث بعيني هذا المحقق الذي يتجول في المدينة باحثاً عن الأدلة فيذهب بالصدفة إلى بيت دوبونت في اليوم التالي للجريمة ويكون هناك في الساعة السابعة والنصف ، وهو الموعد الذي اتفقت الجمعية الإرهابية أن يكون ساعة الصفر . وقد أخطر دوبونت صديقاً له بأن عليه ان يذهب إلى البيت ليجمع بعض الأوراق الهامة التي يحتاج اليها البروفسور في باريس .

لكن هذا الصديق تلقى رسالة تهديد جعلته يغادر المدينة مذعوراً ، مما اضطر دوبونت إلى الذهاب إلى بيته بنفسه . لكن والاس حين يراه في البيت يظن أنه أحد أعضاء الجمعية الإرهابية فيطلق عليه النار ويقتله بينما كانت السلطات المحلية تحاول أن تتصل بوالاس لتعلمه بأنها لا تعتقد أن دوبونت قد قتل بل

اختفى بصورة مجهولة . وهكذا يقتل فعليا البروفسور دوبونت ، ولو بعد مرور أربع وعشرين ساعة على إشاعة خبر مقتله . . ويكون قاتله والاس ـ اي الرجل الذي كان يبحث عن المجرم !!.

ثمة عنصر هزلي في رواية «المحايات» يلتقطه القارىء من اللمحة الأولى في هذه القصة المتناقضة . فنحن نعلم في البدء أن الضحية لم تقتل ، وأن الشرطة والتحري يتحسسون في الظلام . لكن روب غرييه يعمل بنفسه على إثارة الشكوك حين يبدو الحل قريب المنال . وهو يشيع الغموض حين يتعمد أن يروي القصة من وجهة نظر المحقق والاس الذي لا يعرف كثيراً عن هذه القضية . وإن كان المؤلف يلمح بايماءات غامضة إلى بعض الارتباطات السرية لهذا المحقق . فبعض شخصيات الرواية تبدي شكها بالمحقق والاس لأنه كثير الشبه برجل يظن أنه القاتل . فنحن نعلم أن والاس قد زار المدينة مع أمه لسنوات خلت . ودار الهمس يومئذ أن للبروفسور دوبونت ابناً غير شرعي يسيء معاملته . فهل يكون والاس ابنه وقاتله وعضواً في الجمعية الإرهابية ؟ ذلك مستحيل لأن الكاتب يعرض شخصية غامضة للقاتل ورئيس العصابة ، ومع ذلك فالشك يظل قائماً حتى آخر الرواية .

وفي الرواية حوادث متنوعة ليس لها نهاية ما . فوالاس يضيع دائماً في المدينة ويمر فوق جسر متحرك ويذهب إلى مخزن في المحطة ويسأل عن نوع لين من الماحي الهندية ، وفي هذه الأثناء يأتي رجل مسلح ويسأل عن ممحاة من نفس النوع .

إن الكاتب لا يشرح لنا السبب الذي يبحث من أجله الجميع عن هذا النوع من الممحايات ، كما أنه لا يشير إليه ثانية . وهذا يدل على أن الممحاة ليست شيئاً رمزياً ، بل هي ضد الرمز . ولعل الكاتب وضعها ليمنعنا من البحث عن الرموز . كما لعله وجد ـ أثناء انشغاله بكتابة قصة غامضة ـ إن كلمة «الممحاة» شيء غامض وسري فاستعملها ليغيظ العقول الأكاديمية التي تجهد في أن ترى لكل شيء معنى . . وربما أعجبه النص الذي وصف فيه الممحاة بنعومتها وليونتها فاستطرد معه دون أن ينظر إلى علاقته بعقدة الرواية ، كالرسام الذي يضيف إلى لوحته موضوعاً خارجاً عنها لأنه وجد أن السطح ملائم لذلك . لقد اكتشفت

ملاحظة هامة وراء المظهر الصارم الذي يسبغه غريبه على وصفه للأنواع المتعددة من المماحي . وهذه الملاحظة تجعلني اختلف تمام الاختلاف مع الناقد بارت الذي يصر أن أسلوب غرييه «ضد الكتابة الشعرية» .

وهذا يعود بنا إلى القضية التي اثرتها في مطلع البحث . فعندما يقدم الان روب غرييه وصفاً غير مجازي لموضوع ما ، فماذا قد فعل بالضبط ؟ إنه يعمل عملين متناقضين :

١- يرينا الأشياء كما هي ، مجردة من العلاقات الإنسانية .

٢- يستخرج غرابتها الحقيقية . ولكن لو أن الأشياء موجودة فقط ، لما كانت غريبة لأن الغرابة عاطفة إنسانية . إن الخالق لا يستغرب الإبداع ، بل يرى في خليقته اشياء طبيعية . أما نحن - المخلوقات - فإن لدينا شعوراً بالأشياء وعلمنا بإبداع الله هو إحساس دائم بمحاولة تصنيف الأشياء مع عاطفة مصاحبة لذلك . ولا يريد روب غرييه لهذه العاطفة أن تكون قذرة أو مشوشة ، لذلك فإنه يرفض كل الكلمات العاطفية الصريحة في معظم الصفحات التي تمثل أهم ميزات أسلوبه . ومع ذلك فحينما يكون وصفه جيداً يبدو وصفاً عاطفياً بالرغم من عبوسه وجديته ، ويبدو وصفاً ناجحاً بالنسبة للكاتب او القارىء . وحينما يكون وصفه مجهداً فذلك أمابسبب تطبيقه الواعي لنظريته في رفض العواطف مع شيء من اللفظية تشهد ضد صاحبها ، أو لأن القارىء الخاص الذي يمل لن يستمتع بالتفصيلات .

إن الوصف في رواية «المحايات» لا يدخل السأم في نفسي ، واعتقد أن من السهل علي أن أبرهن أن أحسن صفحات الوصف في الرواية هي الصفحات المجازية الشعرية والهزلية أيضاً . والمثال على ذلك حين يذهب والاس إلى مشرب ويأخذ بيضاً مسلوقاً مع شرائح من البندورة . فهنا سخرية واضحة ذات طبيعة هندسية تقريباً من حيث أن متعشين معينين يلتهمون أصنافاً معينة من الطعام . وقد خصص المؤلف فقرة لوصف شريحة من البندورة جاءت قطعة من النثر الشعري . إن شريحة البندورة الطازجة هذه قد جاءت كدليل للسخرية في منتصف قصة القتل ..

واعتراضي على رواية الممحاة يتلخص في أن الكتاب من أساسه ألف للتسلية، بالرغم من العناية الغريبة التي بذلها الكاتب لأسلوبه. ويمكن أن توصف العقدة في الرواية بأنها لغز مفتوح للتفسيرات المختلفة، مليء بالآثار المضللة والطرق المسدودة والمتشابهات الواضحة التي تخلو من أي معنى. وبإمكان روب غرييه أن يصف عالم النفس الإنسانية وصفاً جيداً عندما يريد ذلك: أو لنقل أنه يستطيع أن يصف مظاهر معينة لا منه. ولكن يبدو أنه يهتم اهتماماً رئيسياً بتشييد البناء المعقد لالغازه المحيرة ومفاجآته المصطنعة. ولو نظرنا إلى الرواية على أنها رواية جدية ذات مستوى مألوف لوجدنا أن بنيتها لا تؤلف موضوعاً فنياً مركزاً، فالمؤامرة، والتحري، والعلاقات الخاصة،.. كل ذلك شيء هش. وإذا كان الكتاب جدياً فإنه شكل من أشكال الكابوس الأدبي، ومثل هذا الكابوس ينتج عن عقد نفسية، وغرييه غير مستعد لمناقشتها.

في رواية «المشاهد» استوى أسلوب روب غرييه ونضج. وربما كان العنوان تورية عن المشاهد بالمعنى الجنسي حيث يرغب الشخص في مشاهدة العمل الجنسي والأعضاء الجنسية، لكن هذا العنوان لا يلائم القصة تمام الملاءمة، لأن البطل يهدد فاعلاً أكثر منه ناظراً ومشاهداً. فماثياس التاجر المتجول يعود إلى مسقط رأسه في إحدى الجزر ليبيع الساعات. وليس ثمة ما يميز هذا القطر بصفات خاصة، والعملة المحلية هي «الكراون» وأسماء الأسر فرنسية. وبإمكاننا أن نفترض أنه مقاطعة بريتاني حيث تقطن أسرة الكاتب، وغربة التاجر عن أهله ليست وسيلة ليبين الكاتب نقص الصلة بين حياة البطل وحياة الجزيرة.

في «المشاهد» مثل مافي «المحايات» من حيث أن الحدث دائري ويتم في أربع وعشرين ساعة. فعندما يرسو المركب على اليابسة يلتقط ماثياس أنشوطة من قاع السفينة فتلمحه فتاة مارة بينما ينظر هو إلى طير النورس التي تحلق فوق رؤوس القوم. هذه الموضوعات الثلاثة تتردد مراراً في القصة لأنها تقدم الصلة بطفولة ماثياس. إذ أن له ولعاً بجمع قطع الحبال. وقد قضى ذات مرة عدة ساعات يرسم صورة جانبية لطير النورس ولفتاة تدعى فيوليت تعني له شيئاً ما. وفي مرة استأجر دراجة وانطلق يبيع بضاعته في الجزيرة. وتظل أفعاله واضحة حتى الحادية عشرة

والنصف وبعد ذلك بعدة دقائق . وفي ثغرة في متابعة عمله تختفي فتاة تدعى جاكلين كانت ترعى الغنم على رأس جبل . ثم توجد بعد ذلك عارية ميتة عند السفح .

ويظهر ماثياس بعد هذه الاستراحة من عمله مضطرباً غير قادر أن يتذكر ما حدث . ونحن نتحقق بالتدريج أنه ارتكب جريمة قتل سادية مستعملاً الحبل لتنفيذها . بعد أن اختلطت في ذهنه صورتا جاكلين وفيوليت واستبدلت الحاضرة بالغائبة .

فإن لم يكن ماثياس مجرماً فإنه يتصور الجريمة بصورة حية وفعالة ويسلك سلوك رجل مذنب . وبالرغم من أنه يحاول جاهداً أن يرجع إلى الميناء قبل أن يرحل المركب فإنه يصل متأخراً جداً ويضطر إلى الانتظار يومين آخرين حتى يصل مركباً آخر . وتسنح له فرصة العودة على مركب شحن لكنه لا يغتنمها لأنه لا يريد أن يترك انطباعاً يدل على أنه يفر هارباً . ويعود خلال اليومين إلى مشهد الجريمة (أو يتصور ذلك) ليخفي بعض أسمال الفتاة ونصف السيكارة التي استعملها ليعذبها بها . أما أهل الجزيرة فيفترضون أن الفتاة سقطت من على الصخرة وأن الأمواج مزقت أسمالها وتركتها عارية ، وأن الاسماك عضت أجزاء من جسمها . وبعد ذلك يأتي المركب فيعود به ماثياس .

من المستحيل أن نفصل بين الواقع والخيال ما دمنا نعيش في ذهن ماثياس الذي يتذبذب بين الحاضر والماضي والمستقبل ، بين الوضعي والافتراضي ، كأننا أمام شاشة سينما تسقط عليها حوادث عدة ، منها الصحيح والخيالي بتعاقب زمني مشوش ، ولكن بوضوح تتساوى فيه الحوادث جميعها : صحيحها ومزيفها . وقد بدا لي أن عرض كل شيء من خلال وضوح متجانس شيء جديد وجذاب ، ثم بدأ يشحب في نظري لأنني أشعر أن الحقيقة الغقلية أكثر تعقيداً من القفز إلى الوراء أو إلى الأمام نحو الذكريات أو الافتراضات.

فبنية الكتاب إذن نتيجة تفكير أكثر منها نتيجة وحي . فكل ما نعرفه عن ماثياس هو أن له وسواساً بالحبال وطيور النورس البحري والبنات - خاصة قذالهن . وتتجلى هذه الدوافع في صور مختلفة وإن كانت غير متطورة . والأنشوطة

يتكرر ظهورها على جدار الميناء وفي المخيلة . وشخصية فيوليت ـ جاكلين هي شخصية فتاة تختلس النظر من نافذتها الى المركب . وهي أيضاً فتاة على المركب ، كما أنها صورة فتاة على إعلان سينمائي ، وهي خادم في مقهى ، وهي غير ذلك أيضاً . فإن كان الأمر كذلك فإن مظاهره العقلية ليست هامة ولا ممتعة . فإن كان غرييه يكتب عن وسواس حقيقي فانه كتب كتابة حسنة وجيدة . غير أني أظن أنه أخذ لمحات عن العناصر المرضية من علم النفس وبحث عن طريقة لإدخال التغييرات عليها . فهو إذن يركب لغزاً واضحاً أكثر من كونه يكتب رواية . ومن الصعب جداً أن تكون شخصية ماثياس تحتمل تفسيرات شتى ، ففي كل لحظة تتكون شخصيته بحسب ما يرى ، سواء بالحقيقة الواقعية أو فيما يتخيله . ومعظم ما يراه يحدد الوضع الخارجي – وأعتقد أن هذه المقاطع هي أجود ما وضعه غرييه في هذه الرواية لأنه يمتاز بإسلوب النثر الشعري وإن كان ليس من الضرورة أن يرتبط هذا الأسلوب بقاتل سادي – وفي بعض الأحيان يقصد بما يراه أن يبين حقيقته العقلية ، وإن جاءت هذه الإيضاحات عفوية . فإن كان روب غرييه ينوي أن يوحي بصلة بين ولع ماثياس بقطع الحبال وبين ميله إلى الجريمة السادية فيكون غرييه عندئذ قد قبل بدايات نظرية علم النفس . فلماذا لم يتعمق الموضوع اذاً ؟ ربما لانه لم يدع انه يعرف الكثير عن الحياة الداخلية لقاتل سادي . ولكن ، في هذه حال ، لماذا كتب قصة عنه ؟ اكرر ان الامر يبدو لي مجرد تركيب احجية لها بعض خصائص الكابوس .

حين اعدت قراءة رواية «المشاهد» صعقت بتناقض الصفات الاسلوبية ، فالوصف حي وبليد في وقت واحد ، كأنما فقدت الظواهر الصلات المتينة فيما بينها . والمشهد الذي احببته بشكل خاص هو غداء ماثياس في اليوم الاول ، حين يكون في المقهى فيحييه احد البحارة على انه صديق طفولته . دون ان يتحقق ماثياس من ذلك . وهذا البحار الذي يمسك زجاجة نبيذ باحدى يديه ، يقود ماثياس باليد الاخرى على شاطىء البحر الى بيت يأكلان فيه السرطان مع البطاطا المسلوقة ، وتقوم على خدمتهما فتاة غامضة تتميز بندبة ظاهرة على قفازتها . البحار هائج مشوش ، بشوش وان كان غضبان من أمر غير مفهوم ، في نهاية الغداء يقدم

ماثياس للفتاة ساعة ويهمس في اذنها بكلمات لا يفهم هو نفسه معناها (نحن في داخل عقله ، والكلمات موضوعة بطريقة تجعلنا لانفهمها) . على باب البحار اسم جان روبين ، الا ان المؤلف يخبرنا ان صاحب هذا الاسم قد مات منذ سنوات ، وهذا ما يجعلني اعتقد ان هذا التأثير هو تأثير الحلم . ففي الحلم فقط ارى الاشياء مفصولة الى اجزاء مع واقعية مفرطة مصحوبة باحساسي بان كل الروابط المنطقية قد تفككت . وانا استمتع بالحكاية واعجب بالكتابة ، غير اني لا آخذ ذلك مأخذ الجد لانني اريد بعد ذلك ان اصحو وافر من مجانية الحلم . وما قصد اليه روب غرييه بالضبط هو خلق هذا الجو الذي يشبهُ الاحلام ، بدليل تواتره في «المحايات» عندما يحيط بوالاس في تجواله ، وفي«الغيرة» و«المتاهة» ايضاً .

في رواية «الغيرة» تمتازتقنية القصص بالتحسن ، وتبدو للعيان موسيقية البناء الفني اوضح مما كانت عليه في القصص السابقة . فاسلوب السرد في «المشاهد» يعتمد على ذهول ماثياس كايقاع يتكرر بين أول صفارة تؤذن بوصول السفينة وبين آخر صفير يدل على ارتحالها . أما «الغيرة» فتبدأ وتنتهي بظل عمود يرتفع على شرفة مدارية ، وليس فيها سرد قصصي متتابع بل هي مقسمة بحسب ما يمكن أن ندعوه «حركات» .

في قصة «الغيرة» نعلم من الكتابة الموضوعة على الغلاف الأخير ، أننا نعيش داخل عقل زوج غيور من مزارعي المستعمرات ، وهو يراقب ويعكس سلوك زوجته التي شك بعلاقتها مع مزارع مجاور . ويشار إلى الزوجة في القصة بالحرف الأول من إسمها «أ» . واسم الجار الذي يشك به الزوج هو فرانك . وليس للزوج إسم ولا يشير إلى نفسه بضمير المتكلم «أنا» لكن المعلومات المثبتة على الغلاف الاخير لا تعلمنا فيما إذا كان الكتاب مؤلفاً من تصورات متتابعة أو متقطعة في ذهن الزوج . فالزوج مثل ماثياس ، يراقب حينا حوادث واقعية ، وأحياناً أخرى يعيش او يتخيل الماضي أو المستقبل في ذهنه . فإذا قرأنا الكتاب وجدنا أننا نستطيع بسهولة إعادة تركيب الحوادث لبساطتها بالمقارنة مع غيرها . فهناك جو من الشك في وجود تواطؤ بين الزوجة (أ) وجارها فرانك حين يجتمعان في مشرب او يتناقشان في كتاب قرآه . يقول فرانك إنه مضطر للذهاب إلى الشاطىء في بعض

اعماله ، فتجيبه «أ» بأنها ستذهب معه إلى السوق لتتبضع لكنهما لا يعودان في الوقت المحدد ، ويقضيان الليل في أحد الفنادق ، وربما تواصلا وربما لا ثم يعودان ويقولان إن السيارة قد تعطلت في الطريق . ويستأنفان بعد ذلك الحياة العادية . غير أن الصلة بينهما اصبحت أقل صميمية .

ويقرر بروس موريسيه بحق - وهو أحد المعجبين بروب غرييه - إن تصورات الزوج قد نظمت وعرضت بتوتر تدريجي يصل إلى ذروته حين يعتقد الزوج أن زوجته قد استسلمت لجارها ، ثم تتكرر هذه التصورات بتوتر ينخفض تدريجياً حتى نهاية الكتاب . إن موريسيه لا يذهب إلى حد التصريح بأن الكتاب مبني على شاكلة التهييج الجنسي . ولكن ربما كان هذا صحيحاً .

لعل القصة تخيلات جنسية من ماضي رجل غيور لم يفكر يوماً بسلوك زوجته ، ومايلفت النظر كثيرا هوأن التأملات ترافق الأحداث بشكل ظاهر . وفي كل الأحوال نجد أن الإيقاع شيء أساسي في التأثير الجمالي الذي يبتغيه المؤلف .

إن كلمة «التأويل» غير ملائمة ، لأن البطل لايفكر بكلمات ولايسيطر على طوفان الصور بطريقة ما ، ولايحكم عليها . ويمتاز الأسلوب بضبط الكلمات حين يصف حركات أبطاله واوضاعهم . لكن الفضل في هذا يعود إلى لغة المؤلف وليس إلى البطل . وهدف الوصف هو أن ينقل بأقصى دقة ممكنة مشاهد بصرية متوالية . ونجد في هذه القصة كما في القصص السابقة . مشاهد تتمتع بقوة طاغية ، فالأقداح المثلجة التي تدور بين الزوجة والجار حينما يشربان معاً مشحونة بغموض المحادثة التي تدور بينهما ، والتي لا نسمع منها سوى بضع جمل مفككة . والحشرة التي يسحقها فرانك على الجدار ترتبط بالاثارة الجنسية التي تعانيها الزوجة حسب افتراض زوجها ، إلى درجة أن الزوج يتصور فرانك يسحق حشرة أخرى في غرفة النوم في الفندق ، قبل أن يغوي الزوجة . ويبدو أن عاطفة الزوج تجاه زوجته تتركز في مراقبتها وهي تسرح شعرها بالمشط . وكما أن صورة الفتاة القتيل تترد في صيغ شتى خلال «المشاهد» ، كذلك نجد في هذه الرواية أن صوت الفرشاة على شعر الزوجة متصل بصوت سحق الحشرة (حشرة أو الأربع والأربعين) وبالجلبة البعيدة التي يسمعها الزوج من السيارات والشاحنات وهو ينتظر في الليل عودة زوجته وجاره .

ومع كل ذلك ، لو نظرنا من الناحية التقنية الصرفة لوجدنا أن هذه العناصر

جميعها مدموج بعضها ببعض دمجاً يبعث في نفسي السأم ، إلّا حيث استطيع أن أتسلى بالوصف المتحذلق الذي يعتمده الكاتب في مشهد الأقداح المثلجة مثلاً أو في وصف نجوم منتصف الليل . وهذا ما يجعلني أفضل على هذه الرواية قصة مشابهة لها كتبها سمرست موم بعنوان «الوشاح المرسوم» وليس فيها أي تعقيد تقني . ويبدو أن تقاليد روب غرييه في الكتابة تعلق الاهتمام الإنساني بالموقف وتخلق حدوداً أكثر أضراراً من مقاييس القصة «التقليدية» . إن لدي تحفظات حول قطع الحبال في «المشاهد» ، لكن تحفظاتي تزداد حول التداعيات التي يثيرها المشط والحشرة وصوت السيارة في ذهن الزوج . ومرة أخرى أيضاً نجد روب غرييه يشيد بناءله صلابته الخاصة وقوانينه الداخلية المحترمة والتي تبدو ماهرة أكثر منها صحيحة . فأنا لم أشعر بحضور الزوج كرجل غيور ، فهو يشبه ماثياس ووالاس في أنه مركز جامد للأحداث . جاء في الملاحظات الموضوعة على الغلاف :

«ليس للبطل اسم ولا ملامح . إنه عدم ملقى في قلب هذا العالم وفراغ موجود بين الموضوعات . ولكن بما أن جميع خطوط الرواية تنطلق منه أو تمر به ، فإن الفراغ يصبح موضوعاً له صلابته وكثافته .

ومن المؤسف ألا أرى ذلك حتى بعد أن كررت قراءتي للرواية . فأنا أتوقع من رجل غيور أن يراجع نفسه ، وأن يستعمل اللغة حتى في أفكاره الخاصة ، وأن يناقش القضية من ناحية أخلاقية ، وأن تجري الفصاحة على لسانه من حقيقة كونه غيوراً وصور المسّ إذا كانت مرتبطة بصلات شخصية لا بد أن يصاحبها حد أدنى من الفصاحة حتى ولو صدرت عن عقول مختلة ، أما روب غرييه فقد أخذ من وعي بطله لغة متقطعة ثم ردها إلى تداعيات الصور التي صاغ نموذجها من قبل . إن المونولوج الداخلي قد استبدل بفيلم داخلي واضيفت إليه بعض المؤثرات الصوتية مع نتف من الحوار تظهر بالمصادفة . ويبدو أن هذا هو الحل السهل لجميع هذه الصلابة الظاهرية .

في الوهلة الأولى ، يبدو للمرء أنه من الصعوبة بمكان ، أن يكتب قصة على لسان المتكلم دون أن يستعمل ضمير الأنا ، ولكن في الواقع يمكن أن يكون هذا

الأسلوب وسيلة لتجنب أصعب مظاهر الكتابة ، لأنها تحذف الجزء المركزي من وعي الفرد حيث تصاغ الأحكام ذات القيمة .

فهذا الكتاب هو الذي يجب أن يسمى «المشاهد» ما دام البطل يقتصر على النظر ولا ينخرط في الوقائع مطلقاً . إلّا أن مستر موريسيه يعتقد عكس ذلك بدعوى أننا نستطيع أن نستنتج من النص أنه كان حاضراً على الطاولة أثناء العشاء وقام ببعض الأعمال . ومهما يكن من أمر ، فمن الصعوبة بمكان أن يكون قد قام بأكثر من دور الملاحظ . فقد كان يراقب الشخصيتين الأخريين ، ولم يكن بينه وبينهما صلة ما ، وإذا كانت ثمة صلة . فقد حذفها الكاتب وكأنها شيء غير ضروري . والبطل نفسه لا يعرض إلا سلوكه الداخلي ، فيتخيل - وهو في ذروة غيرته - أن جاره وزوجته قد دهسا في الطريق وأحرقا حتى الموت . لكن هذا أيضاً شيء نفسي بسيط ، فعينان وغضب حانق . . . أشياء لا تخلق إنساناً .

يجب أن أقول أن تهمة الاتجاه غير الإنساني ضد روب غرييه تبدو مبررة تماماً في هذا المجال . إن ذهن ألان روب غرييه يعمل أولاً بالخطة التلقائية التي تقدمها بنية الرواية ، ثم يعمل ثانياً لانجاز تعريفات دقيقة لأجزاء معينة من العالم الخارجي ، فهو لا يتحدث عن عاطفة الغيرة ، بل يتخلص من الموضوع قبل أن يصل إلى النقطة التي بدأ منها مارسيل بروست ، وأنا أقبل حكم جيوفرى فريغون في أن غرييه «أبدع شيئاً بعيداً عن القصة التقليدية» . انني أقدر الدقة المهنية في اختيار لفظة «شيئاً» . اما فيما عدا ذلك فإن هذا الحكم يذكرني بقول جورج اورويل حين سئل عن قصص تشارلس مورغان فاجاب : «إن الأثاث اكثر حياة من الناس ، في هذه القصص» .

على أن آخر رواية له «رقصة التيه» ربما كانت أغرب من كل ما ذكرنا . فالجو الشبيه بالحلم ، أكثر طغياناً من ذي قبل . ومع ذلك ففي مقدمة الكتاب تقرير - بأن الرواية تعالج حقيقة صلبة .

«الموضوع واقعة مادية معينة ، دون أن يكون لهذه الواقعة أية قيمة مجازية . لذلك فالقارىء مدعو إلى أن يرى فقط الأشياء والأشكال والكلمات والحوادث دون أن يعطيها معنى أكثر أو أقل مما تستحقه في حياته الخاصة أو في موته . » .

ولابد لي من أن ألفت النظر إلى أن لكلمة «موته» إيقاعاً تشاؤمياً يتولد من جو الرواية المظلم . وتدور عقدة الرواية في معظمها ، حول جندي يتجول ليلاً في مدينة مغطاة بالثلج ليجد شارعا قد نسي اسمه . والجندي يحمل على ظهره صندوقاً أوصاه أحد زملائه - قبل أن يموت - بأن يوصله إلى بعض أقاربه ، ويصادف في الطريق صبياً يظهر تارة ويختفي مرة أخرى . يذهب الجندي إلى أحد البيوت ، ثم إلى مقهى ثم إلى ثكنة . لكن الجو ثقيل في كل مكان ، فالجيش قد هزم ، ومن المتوقع وصول قوات الاحتلال في أية لحظة . في النهاية يظهر الجندي أمام إحدى الدوريات فتطلق عليه النار خطأً ويموت بعد هذيان قصير ، أو ربما ظل حياً بعد أن أصيب لكنه استأنف السير في دروب أخرى .

إن الكتاب أحجية . وما دامت الملاحظات المدونة على الغلاف الأخير لاتهدينا إلى الحل ، هذه المرة ، فعلينا أن نبحث عنه بأنفسنا . في هذه الرواية نجد ضمير المتكلم «أنا» في البداية والنهاية . كما أننا نجد أن خاتمة الكتاب تعكس بدايته . ويظهر ضمير المتكلم في غرفة مغلقة تحتوي على مشهد مقهى بعنوان «هزيمة ريخنفيل» . وتظهر في اللوحة صورة بعض شخصيات الرواية/ ففيها صورة الجندي وصورة الصبي الصغير وصاحب المقهى وغيرهم . وتقول «الأنا» في نهاية الرواية بانه قد وصل متأخراً جداً بحيث لم يعد علاجه يفيد الجندي . وعلى هذا فلعل المتكلم هو الطبيب . والتفسير الوحيد الذي يمكن أن افكر به هو أن الطبيب كان يعنى بجندي حقيقي بعد مرض حقيقي . ولعل جوهر الكتاب حلم أو حلم يقظة تبعث خلاله شخصيات الصورة وتختلط مع حوادث حياته الراهنة . ويأتي معظم الغموض في القصة من أننا نعيش تارة في باطن الجندى وتارة أخرى في العالم الخارجي حيث نراقبه . ولا يحدث في غير الأحلام ، إننا نستطيع أن نراقب شخصاً ثم نكون نحن ذلك الشخص نفسه .

وبالرغم من تحذيرات روب غرييه الأولية ، فقد رأي بعض النقاد أن الجندي المتجول في متاهات الشوارع ، متأبطاً صندوقه تحت ذراعه ، ليس إلا رجلاً ضائعاً في عالم بكر ، يبحث عن الله ليقدم روحه إليه . ومن الصعب أن نقرر ما إذا كان هذا التفسير قد أرضى الكاتب أو احنقه ، ففي كلتا الحالتين

لا مكان للروح ما دام الصندوق يحتوي على عدة رسائل تافهة . وأتصور أن الكاتب لم يقصد حقاً إلى أي معنى مجازي . والكتاب أحجية ، شأنه في ذلك شأن «المحايات» و«المشاهد» ، وهي شيء يختلف عن المجاز وهو في الوقت ذاته ، نثر شعري إلى مدى أبعد مما في الكتب السابقة . الموضوعات هي الثلج والبيوت الصامتة والنور والعتمة ثم التأملات المتداعية من الماضي . واللغة ليست بمثل الوعي الذي كانت عليه في السابق ، لأن لها الآن إيقاعاً ، وثمة مقاطع جيدة وبخاصة وصف بديع لامرأة يأخذ الفزع فتختفي في أعلى الدرج بخطوات لها صدى . إن الجندي والصبي والذكريات ، تطفو وتغوص في وعي القارىء كأنه يلمح أشياء من وراء كرة بلورية .

إن الكتاب ناجح كقصة سرية خيالية . ولا استطيع أن أتصور كيف فكر روب غرييه بالتفصيلات . ومع ذلك فأشهد أن لها قوة دافعة . لكنني إذ أذكر مزايا الكتاب لا يفوتني أن أقرر أنني لا أرتاح إليه . لأن بنية الكتاب ومعناه يزوغان من قبضة ذهني . وربما قال روب غرييه إن هذا برهان أكيد على أن الكتاب عمل فني ، وأن هذا موضوع جمالي لايقبل الأخذ والرد . وأنا أجيب على ذلك بأن الأوهام الذاتية قد تكون على تعارض تام مع «القصة ذات المضمون» مهما كانت هذه الأوهام سرية ، ومهما كانت شديدة الخضوع لقواعد ذاتية مبتكرة . واستطيع فقط أن أسجل أن انطباعي المنسحق يقودني إلى القول بأن «رقصة التيه» رواية أثيرية ، وأنها رواية متعبة مملة مثل رواية «الغيرة» .

فإذا لم أكن أخطأت تماماً فهم روب غرييه ، فيبدو لي أن أدبه يقوم على مقولتين ثقافيتين متعارضتين .

فهو يريد أن يطهر العالم الخارجي من الزيف العاطفي ويرينا الأشياء كما هي مستقلة عن العواطف الإنسانية . والحقيقة أن وصفه الذي يصطنع النثر الشعري ، وأن نظرته إلى العالم وموضوعاته كلها ، مفهومة بتوتر غير عادي إلى درجة الجنون . وبالرغم من أنه يستعمل لغة مماثلة للغة العلمية فإنه لا يشابه العلماء وإنما الرسامين ، فكأنه رسام ذو رؤية قوية خاصة من أمثال فان كوخ . فالكتب الثلاثة المتميزة هي لوحات ذات شروط جوية مختلفة : «فالمشاهد» تعرض

بريتاني تحت ضوء الشمس الملبد ببعض الغيوم ، وفي «الغيرة» مناخ مداري رتيب وقاس ، وفي «رقصة التيه» منظر ثلجي يتحلل الى مطر في النهاية . وقد نعت روب غرييه بأنه «الواقعي الجديد» بسبب وصفه الوقتي . وقد قال عن نفسه أنه يصف ما هو موجود . ومهما يكن من أمر فإن رفضه للزيف العاطفي غير مرفق باية مناقشة قيمة للمشكلة الأساسية في الواقعية ، وهي أن في كل وصف اختياراً ، باعتبار انه من غير الممكن إيجاد وصف شامل أو موضوعي دقيق . والقرار التعسفي باجتناب الأوصاف العاطفية ، قد يجد صيغاً أخرى من الاتجاهات العاطفية سوى أنها أقل وضوحاً من قبل .

ونفترض في حالة روب غرييه أن قناعته تتصل بمشاعره المعادية للدين .

إنه يرفض التحليل النفسي ويحتقره لأن الحقيقة الداخلية للشخصية إنما تقدم في الوقت الراهن ، عن طريق الخبرات البصرية للشخصية ، ومع ذلك فإنه يستعير لمحات عرضية من علم النفس . في حين أن الحقيقة الداخلية لشخصياته ، لا تؤلف جوهر كتبه ، حتى ولا بشكل ضمني . إن مادة كتبه لا تعدو كل مرة أن تكون نظاماً متقناً من الظنون والاتصالات يجعلها غموضها على تضاد مع نزعته الوضعية الصريحة .

وما دامت ملامح هذا النظام تعيد نفسها في كل كتاب - بحيث أن والاس وماثياس والزوج غير المسمى ، ورواية رقصة المتاهة ، ليس كل ذلك في الواقع إلا المركز الذهولي الغامض ذاته ، هذا المركز المرتبط بعين ذات حساسية غير عادية - فإن بإمكاننا أن نفترض أن روب غرييه في كل مثال يبدو وكأنه يحيي ذكرى حالة سيكولوجية معينة . وبالطبع فإن تقدير القارىء يختلف اختلافاً واضحاً طبقاً للدرجة التي يستطيع أن يستجيب بها غريزيا ومزاجيا لهذه الحالة .

تنيسي ويليامز ومسرحياته
الصدمة العاطفية :

اريك بوكتان

ينقسم الأمريكيون فيما يتعلق بويليامز ، إذ يعتبره بعضهم كاتباً عاطفياً ، بينما يقول عنه آخرون أنه مريض ومنحط . وعلى كل فإن التابو هو المحك الجوهري للدراما . ففي أعمق المسرحيات اليونانية تجد رجلاً يقتل أباه ويتزوج امه . أما شكسبير والمسرح الأليزابثي كله ، فإنه يعتمد على العنف والمبالغة في إظهار العواطف الشاذة . ويعتقد بعض النقاد أن اختيار ويليامز لموضوعاته يظهر أمريكا بمظهر المهووس جنسياً . ومع ذلك فإن مسرحياته الأخيرة «ليل ياغونا» رغم أنها تتحاشى الهوس الجنسي فإنها من أكثر مسرحيات الموسم نجاحاً في برودواي . والحقيقة الأكيدة هي أن تنيسي ويليامز قد ربح جائزة بوليتزر مرتين وربح جائزة نقاد نيويورك ثلاث مرات لأن مسرحياته تضرب قلب الدراما : العاطفة . وهو أعظم مسرحيي أمريكا منذ اونيل . وأن أعظم ثلاثة مسرحيين في القرن العشرين (شو ، برخت ، بيراند يللو) لم يحظوا بمثل نجاحه لأن تفوقهم اعتمد على ادخال افكار جديدة إلى المسرح أكثر مما اعتمد على استخلاص القطرة الأخيرة من العاطفة التي تشعها الأفكار .

لقد أغنى ويليامز مسرح أمريكا بشخصيات حفرت دربها في ذاكرة الجمهور : أماندا وينجفيلد الأم الثرثارة في مسرحية (متحف الحيوانات الزجاجية) وماجي في مسرحية (قطة على سطح من الصفيح الحار) وبلانش دوبويس في (عربة اسمها اللذة) . إن حوار ويليامز غنائي ذو ايقاع وفصاحة مع بعد عن الاسفاف ، وفواصل من الحوار العادي الذي يمثل الحياة اليومية . اما المونولوج لدى ويليامز ، فليس له مثيل منذ شكسبير .

ويليامز كاتب مشهد مكهرب ، لأن أبطاله من نوع الناس الذين يقدمون مشهداً متفجراً جارحاً . ففي (قطة على سطح من الصفيح الحار) يقذف الأب العجوز العصا من يد ابنه المريض ، فيقع هذا على الأرض محشرجاً من الألم ، لكن هذا الأبن ينهض بعد دقائق ليقذف أباه خارج مسرح الحياة حين يخبر العجوز بأنه سوف يموت من السرطان .

وفي العصر الذي يعتبر الثورة قلة تهذيب ، نجد ويليامز يسمح بتمثيل العداوة أمام الجمهور كجزء من التطهير النفسي . وبالإضافة إلى ذلك فإن ويليامز سيد الشكل الفني ، إذ يقدمه في بعض الأحيان حاراً مضغوطاً مليئاً بالنكبات كما في (قطة . . وعربة . .) وفي بعض الأحيان يأتي به حزيناً كئيباً رثائياً (هواية الحيوانات الزجاجية ، ليل ايجونا) ولكي ينجز صياغة هذا الشكل يستعمل اوركسترا المسرح بكامل أدواتها : توزيع الممثلين ، الإضاءة ، الموسيقى ، ويمعن في تفصيل الجزئيات بعبقرية تهدف إلى جعل الجمهور ينسى إن هناك عالماً آخر غير العالم الذي ينتصب على المسرح .

الظلام والرؤية الضيقة :

ليس هناك مبلغ من المهارة في التكنيك مهما عظم يستطيع أن يقدم مسرحية خالدة . إذ لابد للكاتب من رؤيا للحياة . وعند ويليامز رؤيا ضيقة مظلمة تنقصها ينابيع الحب والإيمان . انها شريفة بيأس . وهي تقفز إلى مسرحياته من لاشعوره بشكل وجداني حار . ويقول ويليامز نفسه : «هناك رعب يكمن في

الأشياء ، رعب في قلب لامعنى الوجود . بعض الناس يتكئون على فلسفة توصلهم إلى الخلاص . إن للحياة معنى إذا تطلعت إلى السماء . ولكن إذا كانت السماء خيالاً فإننا هنا في غابة وليس أمامنا إلا مانستطيع أن نستخرجه من أنفسنا . ويبدو لي أن الظروف ضدنا . والنصر الوحيد هو أن نعالجها .»

وإذا استطاع وليامز أن يسيطر على عواطف الجمهور . فربما لأنه يتحدث عن ظرف عام تماماً ، هو الوحدة . فجميع شخصياته تتوق إلى أن تفجر قوقعتها لتصل إلى شخص آخر أو تتصل به . ويعتقد ويليامز أن «الجحيم هو نفسك» و«حين تتجاهل الآخرين تماماً فانك في جحيم» والرؤيا التي توحيها مسرحيات ويليامز هي لحظة التعالي ، حين يتجاوز المرء ذاته : «عندما ينحي المرء نفسه جانباً ليعمق شعوره بشخص آخر» .

«ليل ايجونا» أعظم مسرحيات ويليامز . وفيها يضغط على الأعصاب بصرخات تنطلق من القلب . وبدلاً من الرغبة بتدمير الذات ، التي تظهر في المسرحيات السابقة ، فإن شخصيات ايجونا أسست لتعيش في اليأس . في المسرحية أربع شخصيات تجتمع في شرفة فندق في مكسيكو : صاحب الفندق ، الأرملة الشبقة ماكسين فولك ، والكاهن المرح لورنس شانون الذي يعمل دليلاً للسياح ويعاني وطأة الشعور بالذنب لأن الكنيسة اتهمته بالزنى والهرطقة في أسبوع واحد . وأخيراً الشاعر نونو الذي بلغ الخامسة والتسعين من العمر ومازال أسيراً لفنه . وهو يصارع السهو والنسيان لينظم قصيدة جديدة ومعه حفيدته حنة جلكس التي وقفت شبابها على رعاية جدها الشاعر .

في المسرحية بعض الهنات التي تلازم ويليامز، لكنها تذوب في جو الصفاء الشرقي الذي يطور المسرحية . فهناك حديث طويل للأرملة فولك عن شانون حين ضربته أمه في صباه لأنها سمعته يقلد صوت طفل رضيع . . وقالت له إن هذا العمل «يغضب الله والوالدة» ويقول شانون بأنه (عاد إلى الإيمان بعد مطالعة كتب الهرطقة ، وعاد إلى أمه حين بدأ يصاحب المراهقات) ومع ذلك ففي المسرحية بعض الأمل . ففي نهايتها يمكث شانون مع الأرملة فولك ليساعدها على مغادرة الفندق ، ويتم الشاعر نونو قصيدته قبل أن يموت ويترك حنة وحدها في هذا

العالم . لكنها تجد القوة والشجاعة لتسافر وحدها . ويبدو هذا الموقف اختبارا للوجود نفسه الذي يبدو أنه يخيف حنة حتى أنها في النهاية تجأر إلى السماء بالدعاء : «ياإلهي ! ألا نستطيع أن نتوقف الآن نهائياً ؟ أرجوك يارب» .

يبدو ويليامز مغتاظاً كارهاً لذاته . ويقول عن نفسه «أشعر دائماً أنني أحمل الناس على ظهري . واشعر ايضاً أنني جد قبيح . وأنا لاأحب نفسي ، ولماذا أحبها ؟» وتحت ضغط هذه الفكرة دخل مستشفى التحليل النفسي سنة ١٩٥٧ أما عن الناس فيقول : «علي أن أضربهم بشيء ما» وهو يقصد بذلك الطبقة المتوسطة التي يرى أنها لاتواجه حوافزها الرئيسية» .

ولد ويليامز عام ١٩١١ في كولومبوس وأمضى معظم طفولته في بيت جده لأن أباه كان بائعاً متجولاً . ثم دخل جامعة ميسوري وقضى فيها ثلاث سنوات ثم خرج ليعمل مع أبيه في شركة للأحذية مدة ثلاث سنوات أخرى اطلع خلالها على انتاج رامبو وريلكه ولوركا وتشيخوف وملفيل ولورنس . وفي تلك الأثناء جنت أخته بمرض انفصام الشخصية . وهو ينفق عليها الآن ألف دولاراً شهرياً . وقد وصف ويليامز حياة أسرته في مسرحية «متحف الحيوانات الزجاجية» حيث يتحدث عن نفسه وامه وأخته : فالأم أماندا تتعلق بالماضي . والابن توم يعمل في مصنع للأحذية نهاراً ويذهب إلى السينما ليلاً ليمضغ الأحلام . والبنت لورا ذات شخصية رقيقة سريعة العطب تشبه الحيوانات الزجاجية المعروضة في غرفتها . وتطلب الأم من ابنها أن يدعو إلى البيت شاباً يصلح للزواج من لورا ، ولكن الأم تستأثر بالحديث وتحرم الفتاة من فرصتها ، بينما يكسر الزائر إحدى الأواني الزجاجية كرمز لمصير لورا . وفي نهاية المسرحية يغادر توم منزله وتجن أخته .

وقد غادر ويليامز فعلاً منزله وعمله في المصنع وسافر ليدرس ويعمل في نيو أورليانز ، وهناك غرق في عالم الجاز والبارات والعلاقات العاطفية التي صورها في مجموعته القصصية الأولى «يد واحدة» وهناك غير اسمه من توم الى تنيسي ، وفي عام ١٩٤٢ سافر إلى كاليفورنيا حيث بدأ أولى تجاربه المسرحية . وفي الأربع سنوات التالية عمل محاسباً في مطعم وحاجباً على باب مسرح مانهاتن وقارئاً للشعر في غرين ويتش ونادلاً في بار ، ثم تحول إلى هوليود حيث عمل كاتباً للسيناريو في

شركة متروجولدين ماير ، وهناك ألف «متحف الحيوانات الزجاجية» ، المسرحية التي أودعها همومه العائلية . ومنذ ذلك الحين أصبح اعظم كاتب في الولايات المتحدة . وفي عام ١٩٤٧ كتب مسرحية «عربة اسمها اللذة» فأخرجها للسينما ايليا كازان . وقد تم التعاون المثمر بين كازان ووليامز قرابة عقد من السنين تحكما فيه بمسارح هوليوود . ففي عام ١٩٤٨ قدم مسرحية «صيف ودخان» وفي ١٩٥١ «وشم الوردة» وفي ١٩٥٣ «حقيقة كامينو» وفي ١٩٥٥ «قطة على سطح من الصفيح الحار» وفي ١٩٥٧ «انهيار اورفيوس» وفي ١٩٥٩ «طائر الشباب المرح» وفي ١٩٦٠ «عهد الاصلاح» وفي أواخر ١٩٦١ قدم «ليل الجونا» فبرهن على انه مايزال سيد المسرح المأساوي . كما أنه زاد على حصيلته انفعالات عذبة دعمت سلسلة اعماله المجيدة التي تضيف الى حساسية مسرح تشيخوف تأثير فرويد اللاعقلاني واللاشعوري .

الدراما الحديثة وتشويه الإنسان :

تختص الدراما الحديثة بما هو أصغر من الإنسان . إنها تقدم صورة ممسوخة له فعندما يواجه هاملت او الملك لير مصيره تتصدع الأرض ويهلك الكثيرون . أما سقوط البطل في الدراما المعاصرة فإنه يشبه المريض في غرفة العمليات ووراءه الجراح يهز رأسه بأسف ويهمس : مسكين ليس له فرصة . وهذا هو المسرح الذي يرأسه ويليامز . إنه يصور الإنسان كفريسة او ضحية . إن النموذج السائد في ابطال ويليامز هو الإنسان الذي يتوقع أن يصبح عنيناً عاجزاً ، نفسياً أو جسدياً . ويدعو إليه قدره مع تضحية بالنفس تنتج عن قصور ذاتي يحول الألم إلى سرور بصورة مازوشية .

إن المسرحية الحقة لاتوجد في عالم تسوده الحتمية ، حيث تنقص البطل الرغبة في أن يكون مسؤولاً عن مصيره . إن اليونان استنبطوا الأساطير من الجرائم . أما ويليامز فقد استنبط الأساطير من الرذائل ، والجرائم والرذائل كلاهما تبتدعان مسافة بين المتفرج والبطل ، وتجعلان من سقوط البطل قدراً أكثر منه

حادثة عرضية .. وهذه مسألة قيمة لأن البطل ينفصل عن الآخرين بحيث يهز الجمهور بالخوف والشفقة حين يواجه كل حي مصيره . وأن ماينقص أبطال ويليامز هو السمو الذي يعوضونه بالعقاب المريع جزاء انحطاطهم . وأن الكاتب يعاقب سلوك أبطاله الشاذ بتفكير يماثل في قسوته الدماء التي انسكبت من عيني اوديب .

رمزية أخلاقية :

ينعت ويليامز بأنه شاعر واقعي ، ولكنه على وجه الدقة ، رمزي أخلاقي ينتج رعبه من الروح . وإن أشخاصه يعبرون بصورة رمزية عن تمزق الإنسان تجاه ازدواج الطبيعة الإنسانية . انهم يرمزون إلى الثنائية بين الله والشيطان . الحب والموت ، الروح والجسد ، الخير والشر ، النور والظلام . وهذا مايبعده عن أي كاتب مسرحي آخر عدا اونيل ، ويجعله قريبا من كتاب القرن التاسع عشر : آلان بو وهرمان ملفيل وهورثورن ، الذين ثبتوا نظرهم على الجانب المظلم من الحياة الأميركية . ويشاركهم ويليامز نزعتهم نحو التسامي وشوقهم إلى عالم مثالي خلال رحلة شيطانية مزعجة يتلهف فيها الإنسان إلى أن يصرخ «لا» خلال العاصفة . وهذه هي الروماتيكية الأمريكية التي أظهرت الحنين إلى طهارة الفردوس المفقود أثناء الشكوك اللامتناهية عن خيانة الحكام للحلم الأميركي . ويلتقي ويليامز مع بو وملفيل في استنكارهم جميعاً للروح التجارية التي نمت مع نمو الصناعة في القرن التاسع عشر . ويجد ويليامز أن فراغاً أخلاقياً قد تكون في صميم الحضارة الصناعية ، ويجعل هذه الحضارة في تعارض مع قيم الشرف والفروسية والنخوة التي اندثرت باندثار الجنوب الامريكي . ولهذا السبب يصيح دون كيشوت في مسرحية «حقيقة كامينو» : «ليكن هناك مرة أخرى ، شيء ما ، تعنيه كلمة الشرف .»

إن الفن اليوناني نظر إلى العالم ومجد الإنسان كما أن الفن الديني تطلع الى السماء وسبح بحمد الرب ، أما الفن الحديث فانه ينظر إلى أعماق الإنسان ،

ويتأمل ذات الفنان إلى درجة الجنون وزوغان البصر . وأن الرموز عند ويليامز لتتضارب دون وعي ، بحيث تشكل على انتاجه خطر النرجسية المريضة التي أصيب بها الفن الحديث . وغالباً ما اقترب ويليامز من الغرق في الاستبطان الذاتي ، لكن الحاحه على التأثير في الجماهير أنقذه وجعله ينجز أعظم لحظات الأزمة المسرحية عن طريق الاستعلاء الذاتي . . وعلى صخرة الذنوب ، وفي حمأة الشك يصارع ويليامز مخاوفه ويقول : «إنني أحياناً أصلي . وخاصة حين أكون خائفاً» ولعل كل من قرأ أو شاهد «ليل ايجونا» يذكر ابيات الشاعر نونو :

كم تبدو أغصان البرتقال هادئة
وهي تلاحظ أن السماء تصفو
دون نحيب ودون صلاة
ودونما اية خيانة لليأس
. . .
أيتها الشجاعة . ألا تجدين
مأوى آخر تسكنين فيه
غير تلك الشجرة الذهبية فقط ؟
لماذا لاتسكنين ايضاً في قلبي الخائف ؟

* ت . س . ايليوت *

سيلفي وارند

أثار إيليوت حوله كثيراً من الصخب والعداء والشقاق في وجهات النظر ، شأنه في ذلك شأن كل فنان عظيم . وقد تلقى سلسلة من النعوت ، تبدأ من وصف آرثروغ للأرض الخراب بأنها «هذيان عبد مخمور» وتنتهي بالعداء الآلي الذي واجهته به بيروقراطية الأدب الروسي حين وصفته بأنه «منبع لديه آلة كاتبة» مروراً بجماعة كارل ساندبرغ في أميركا . ومع كل ذلك فقد وجد من يصفه في آخر حياته بأنه توفيقي يتجنب أعداءه ويصالحهم .

غير أنه بالنسبة لرجل ، لديه أفكار جدية ، ولديه القابلية لأن يكون جدياً بشأنها ـ هناك ماهو أسوأ من الشتائم : التحريف الذي يرتكبه الاتباع الحمقى ، بنيّة سليمة . ولعل أهم أفكاره التي لقيت من سوء الفهم مالم تلقه أية من أفكاره الأخرى هي طبيعة علاقته باللغة الشعرية . ويمكن تلخيص اتجاهه في تنزيل اللغة إلى مستوى المتعلم المتوسط الثقافة الذي يقرأ المجلات الأسبوعية ، بما يلي :

إن لغة الشعر وإيقاعه ، نظرياً ، قريبان من اللغة المحكية لعصرهما . غير أن اللغة المحكية تتغير باستمرار . وتتعرض الأشكال والإيقاعات للتغيير على

أيدي كبار الشعراء الذين يستعملونها للتعبير عن الحساسية الداخلية لعصرهم . ثم تثبت هذه الأشكال والإيقاعات على حالها وتتصلب ، في حين أن اللغة الحية تتابع حركتها وتبتعد عنها . لذلك وجب في كل مائة عام أن تحرق الاتجاهات كلها ، وأن تتغير التقاليد في سبيل العودة «إلى اللغة الحقيقية لبني البشر» وقد قام ايليوت بهذه الخطوة في اللغة الانكليزية . وفاء منه لعصرنا هذا . وهو ثائر في نقده ، ثائر في نتاجه الشعري . ولايعجبه من أسلافه إلا المجدد العنيف من أمثال دون ولافورج ، وإذا لم يكن ثمة ضرورة للتجديد فإن إعجابه ينحصر في من يكون أكثر من غيره اقترابا من اللغة المحكية ، من أمثال أرباب المسرح اليعقوبي . فهو ينادي بالدراماتيكية والعامية ويقف ضد الشكلية .

كانت أولى صلات اليوت الأدبية ، صلته بعزرا بوند والصوريين ، وهذا وحده كاف لأن يضلل النقاد في اتجاهات خاطئة . فبوند في ذلك الوقت كان ينظر إلى الكلمات على أنها موضوعات جمالية . ففي البيان المشهور الذي نشره بوند وفلينت عام ١٩١٣ لتبيان مبادىء الصورية ، ينصح الناشىء بأن يغرق نفسه في دراسة «النغم» معزولاً عن معاني الكلمات التي تصنعه :

«ليملأ الناشيء عقله بالطف والنغمات التي يستطيع أن يكتشفها ، ومن المفضل أن يكون هذا في اللغات الأجنبية ، بحيث لاتحول معاني الكلمات انتباهه عن حركات النغم . ونجد هذا في الأناشيد السكسونية ، وأشعار دانتي ، ومقطوعات شكسبير الغنائية ـ هذا إذا استطاع أن يفصل اللفظة عن نغمتها .»

إن هذه النظرة تشبه اللغة بالموسيقى بطريقة فجة وغير عملية . ولم يتأثر إيليوت بمثل هذه الأفكار السطحية ، وإن لم يستطع أن يشرح موقفه منها إلا بعد سنوات ، ففي محاضرته عن «موسيقى الشعر» عام ١٩٤٢ كان يميل إلى أن للكلمة موسيقى مستقلة عن معناها . وعرف الموسيقى اللفظية بقوله :

«تظهر موسيقى الكلمة من صلتها بالكلمات التي تسبقها وتتلوها مباشرة ، ثم من بقية النص بشكل عام ، ومن صلة أخرى هي معناها في ذلك النص بالنسبة لجميع المعاني الأخرى التي تتضمنها في نصوص أخرى ، بحسب غناها أو

فقرها في الترابطات . ومن البديهي أن جميع الكلمات لاتتمتع بنفس الترابطات الغنية : إن بعض عمل الشاعر بالكلمات الغنية ـ ففي لحظات معينة فقط ، يمكن أن تصنع الكلمة بحيث تنبيء عن تاريخ اللغة والحضارة باجمعها . إن هذه «التورية» ليست نمطاً خاصاً من الشعر ولاتفرداً به ، بل إن هذا الالماع موجود في طبيعة الكلمات ، وفي كل نوع من أنواع الشعر . »

من هنا نصل إلى البداية الملائمة لنظريات اليوت : فالشعر كله «تورية» شاء الشاعر ذلك أم أباه . إن التورية لاتعني نثر الإشارات المعروفة ـ بالرغم من أن الشاعر قد يضطر لأسباب أخرى أن ينثرها هنا وهناك كما فعل ميلتون وايليوت نفسه ـ إن مجرد استعمال لغة بشرية يعني استعمال التورية . لأن للكلمات حياتها الخاصة بها ، وتظهر سيرة حياتها حين نستعملها بشكل يظهر فيه معناها .

لذلك فإن الاستعمال الجيد للغة إنما هو مسألة السيطرة على قوة التضمين هذه فلا يجوز أن نطلقها سهواً مثلما يفعل الطفل بمحول الكهرباء في البيت . لأنه في لحظات معينة فقط ، يمكن أن تصنع الكلمة بحيث تنبيء عن تاريخ اللغة والحضارة باجمعها . وإذا أردنا أن نكون شعراء يجب أن نخلق هذه اللحظات ونستفيد منها . وهذا الطريق الطويل بعيد عن اختيار «النغمات» المذهلة .

فعمل الشاعر هو ترتيب اللغة بحيث تتخذ الكلمات الغنية مكانها بين الكلمات الفقيرة وتحييها . وقد عرض نظريته في قصيدته «دوار خفيف» حيث قال :

«ومادام اهتمامنا ينحصر في الكلام ، والكلام يحفزنا على تنقية لهجة القبيلة . ويحث العقل على أن يتذكر ويتنبأ . . .»

إنه «الكلام» وليس تأثير أي نظام للأفكار ، هو الذي يميل إلى أن ينقل نفسه ويصنع التحولات ، غير أن الحاجة الإنسانية الأساسية للنطق ، هي التي تحفز الشاعر على تنقية لغة القبيلة وتثقيفها ـ وهو إحساس بالمسؤولية تجاه ظلال المعاني الكامنة في الكلمات التي يستعملها .

يشمل هذا الموقف الاطلاع على العوامل الاجتماعية والتاريخية التي «تحفز العقل على التنبؤ والتذكر» بصورة آلية ، وبدون مثل هذا الاستذكار والاستبصار

لايمكن استعمال اللغة بمستوى النطق الشعري على الإطلاق . ينتج عن هذا شيئان :

أولهما : إن علينا أن نقبل النظرة التقليدية عن الشاعر كعلامة يجعلنا من مريديه ـ بالرغم من أن تعلمنا منه لايكون بالمعنى المهني للتعليم .

وثانيهما : إن علينا ان نستمر في مقاومة الانحطاط المصقول للذين يستعملون الجدود العليا التي للشعر الجيد كقاعدة للحكم والأمثال . إن أي تيار يمكن أن يتهدم ، ويمكن أن تصبح أرصن أبيات لأي شاعر ، سطحية تافهة إذا نبشها كتاب تافهون لايرون في الأدب العظيم إلّا وسيلة لحذلقاتهم .

في «موسيقى الشعر» رفض إيليوت رفضاً قاطعاً الأسس الجمالية الصرفة للاختيار بين كلمة وأخرى ، مهما يكن مثل هذا الاختيار «الجمالي الصرف» . وقد حطم بإصرار المبدأ القائل بأن مايميز كلمة عن أخرى ويجعلها أكثر أو أقل «جمالاً» هو غنى معناها ، وتوازن مضامينها ، وإيقاع الشعور بالحياة المستكن فيها . كل ذلك غير مقصود ، إذ أن الشاعر لايسقطه في اللغة ، وإنما يتملأ منه ثم يقتلعه من مناجمه ليظهره على الملأ . لذلك فإن عملية الإبداع الشعري هي إطلاق الطاقات الكامنة التي تتضمنها اللغة ، أكثر منه تصيداً للغة واندفاعاً إليها بقبضتي الشاعر ، ثم تقليمها لتحشر في الشكل المطلوب . يرى اليوت أن الشعر فن يتطلب السكينة والخضوع : الخضوع للقوى الغفل التي تعبيء نفسها في اللغة التي نشغلها ، قبل أن نظهر على المسرح بكثير . كما أن عملية الابداع تعني بالضرورة «الحس التاريخي» . وقد شرح اليوت مايعنيه بهذا الاصطلاح «في بداية محاضرته عن «التراث والموهبة الفردية» .

«الحس التاريخي هو الإحساس بالآني مثلما هو الإحساس باللازمني معاً ، ومن الإحساس بالآني واللاّزمني معاً يدخل الكاتب في التراث . وهو في الوقت ذاته يمنح الكاتب شعوراً دقيقاً عن مكانه من التاريخ ومن معاصريه» .

إن مفتاح أعمال اليوت هو «احساسه الدقيق بمكانه من التاريخ» فقد بدأ ثائراً ضد الأدب التقليدي ، فلمّ حوله اتباعاً من الشبان الذين ثاروا بدافع مزاجهم ـ وقد حطمهم فيما بعد ، حين وقف بقوة إلى جانب التراث والنظام .

في «موسيقى الشعر» يؤكد اليوت إن ما يجابه الشاعر من عقبات يتوقف على مركزه في العصر الذي يجد نفسه فيه :

«في بعض الفترات ، يكون عمل الشاعر أن يكتشف الاحتمالات الموسيقية للتقاليد الجاهزة عن علاقة التعبير الشعري بالكلام .

وفي فترات أخرى يكون العمل التقاط التغيرات في الكلام العامي ، الذي ينتج عنه تغير جذري في التفكير والحساسية . ولهذه الحركة الدائرية تأثير خطير على أحكامنا النقدية . وفي وقت مثل وقتنا ، تتشابه النهضة الشعرية مع تلك التي أحدثها ووردز وورث ـ سواء أتمت بصورة مرضية أم لم تتم ـ فإننا نميل في أحكامنا على الماضي ، إلى المبالغة في أهمية المبدعين على حساب سمعة المطورين» .

ويرى إليوت أن شكسبير قام بالعملين على التوالي : ففي البداية اختار صيغة فنية لكلام عامي ، وهو تطور تسنم به ذروة السيطرة على الشعر العامي خاصة في «انتوني وكليوبطرة» ، وفيما بعد حسن لغته ، بالتدقيق في الحدود القصوى لتلطيف موسيقاه وتعقيدها دون أن تفقد سيطرتها على عاميتها .

في كل هذه الملاحظات ، كان إليوت أقرب ما يكون إلى تقييم عمله والدوافع الكامنة وراءه . إن جميع الناس ، فنانين أو غير ذلك ، إذا اتخذوا نهجاً ثورياً ، يفعلون ذلك بسبب الضغط القوي في أعماق شخصياتهم . فهم يستمتعون بأن يعارضوا ، وهم يرون أنفسهم رسل حرية ضارية ووحشية نبيلة ، في عالم توفيقي . وبالمقابل فإن المدافعين عن التراث يظهرون أنفسهم إظهاراً مأساوياً على أنهم الحراس الأبطال للمدينة التي يجتاحها جيش الجهل والحمق . إن المثقف الحقيقي لا يجد وقتاً لمثل هذه التلفيقات . وقد اتبع إيليوت النهج الذي عزاه إلى شكسبير في دورة حياته الأدبية .

وبعد ذلك ، وقد عاش حتى رأى أفكاره تعم الشعر الحديث في كل لغة أوروبية ، تحول إلى داخل نفسه وبدأ يهذب أنغامه ، وفي الوقت نفسه ، يعمقها . إن الموسيقى الهادئة في «أربع رباعيات ، هي تطوير منطقي لتأخير الرنين في قصيدتي «بروفروك» و«الأرض الخراب» .

من البدء إلى الانتهاء انحصرت جهود إليوت في الخضوع لعبقرية اللغة الإنكليزية ، في أن يفعل ما تتطلبه منه هذه العبقرية في الوقت المناسب لهذا العمل . حين بدأ إيليوت العمل ، كان الشعر الإنكليزي بحاجة قبل كل شيء إلى بعث الحياة في أشكاله ، وإلى تغذيته باهتمامات جديدة وموضوعات جديدة ، وإلى طاقة من العالم الواسع قد اوشكت على النفاد . وهذا يعني أن من الواجب تنظيف الساحة أولاً . وعندما كتب «أربعاء الرماد» كان قد انتهى من تجريد خصومه من اسلحتهم ووجد أن الوقت حان للبناء .

وقد بنى . إن الجيل الأول من أتباعه لم يعد إلى الإيمان به كما كان يؤمن في الماضي ، بعد أن حيره انصراف إليوت عن أسلوبه التهجمي الذي بدأ به حياته الأدبية . وبعد سنوات من نشر «أربعاء الرماد» تحول ولاء الشبان بهدوء من اليوت إلى اودن . وبدأ الهمس ، وظل من ذلك الحين يتعاظم حتى انقلب إلى ما يشبه الزئير ، فإن اليوت كان قائداً ضائعاً ، رائداً عاد إلى وطنه ليستريح ، متحدياً كف عن التحدي . إن هذا الزعم باطل ، وإن كان علينا ألا نأخذ باللائمة من يزعمونه . فهم يريدون شاعراً يكون بمثابة قائد رواد ، وحليف دائم لمن يهوون تحدي التقاليد وعندما أظهر إيليوت أنه لا يهتم بمثل هذه الأمور البسيطة ، وأنه ملتزم بتعاليم فنه وبكل ما يجعل فنه مزدهراً غنياً ، تخلّوا عنه وأعلنوا أنهم كانوا مخدوعين به .

إن الفنان الملتزم لفنه سر مغلق بالنسبة للجماهير ، فإذا نظرنا إلى إليوت كمؤلف مسرحي ، وجدنا أن من أعظم تناقضاته أنه كلما اتسعت شهرته وازدادت شعبيته كلما ازداد شعره خصوصية وتحولاً نحو الباطن . فاليوت الشاب أبدع عالماً ، أما اليوت الكهل فقد أصبح صحفياً . لقد كتب «الأرض الخراب» ومثيلاتها من القصائد بدافع إحساسه بعصره ثم جعل منها فكرة العصر وأسطورته . إن القصائد التي نشرها حينها كان لا يعرفه غير بعض الدوائر الأدبية ، لها مفعول حفنة المسك التي تفعم جو الغرفة شيئاً فشيئاً بالرائحة العطرة . أما اليوت الستيني الحائز على جائزة نوبل فإن له قصة أخرى . إن أشعاره بعد «أربعاء الرماد» غدت أشبه بتجارب روحية خاصة . لكن اليوت بعد

أن وصل في الرباعيات إلى حالة من التفكير متخصصة إلى درجة أنها بالكاد تكون قابلة للتوصيل ، صرف ما تبقى من طاقته إلى أكثر الأعمال الشعرية شعبية . وهي كتابة المسرحية .

فهل كان عمله خطأ ؟ كانت سمعته كشاعر ، سليمة يوم مات ، أما سمعته كمسرحي فكانت تتقاذفها الأمواج . إن نجاح مسرحية (حفلة الكوكتيل) بدأ وكأنه يمت إلى عصر انقضى «أما الكاهن السر» فقد أبقت على الشعلة احتراقها ، بحيث حتى الجاحد يستطيع أن يجد في صرامة المسرحيتين واستبصاراتها المفاجئة شيئاً مؤثراً . وإذا صدف وعاشت هاتان المسرحيتان ، فإنما تعيشان على هامش أعمال اليوت الرئيسية . وكل من يبتغي أن يتعلم شيئاً عن استعمال الشعر في المسرح الحديث ، سيجد أن ليس لديها ما تعلمانه غير القليل القليل ، خاصة وأن بريخت .وبيكيت في الميدان .

إن أهمية إيليوت الحقيقية يالنسبة للمسرح ، تكمن في مسرحية «جريمة الكاتدرائية» ثم في مقالاته وفي شعره غير المسرحي . إن شعره غير المسرحي ، بالمعنى التكنيكي الصرف ، يمتاز بقوته المأساوية الكثيفة ، وهي صفة شديدة الواقع منذ بواكير شعره الأولى . وبخاصة استعمال العامية في الشعر . فايقاعاته ، مهما علت أو قسمت ، تقوم في أساسها على إيقاعات صوت الكلام الطبيعي .

غير أن دعوى اليوت في أن يدعى شاعراً دراميا تعتمد إلى حد بعيد على مقدرته في إبداع الشخصيات والسيطرة على الخطاب . إن بروفروك وسويني أكثر واقعية وأخلد ذكراً من شخصيات أي روائي معاصر . صحيح أننا لا نعرف عنهما إلا القليل ، ولا نعرف إلا الأقل عن المنبوذين الذين يلوحون في قصائده الأولى . فقد كان فن اليوت فن الصورة المكسورة ، والالتفاتة اللماحة ، والتخطيط السريع لفنان الكاريكاتور : فشخصياته ليست مدروسة بقدر ما هي مسموعة عرضاً ومقدمة اتفاقاً . فوجودها خداع غرار ، لكن جملة واحدة تكفي لاحضارها إلى الحياة ، بعكس شخصيات مسرحياته .

في أوائل العشرينات صاغ إليوت أسلوباً دراماتيكياً دقيقاً . فهل استطاع أن يستنبط شكلاً دراماتيكياً مقابلاً لهذا الأسلوب ، إن دراساته عن الشعراء

الإليزابتيين واليعقوبيين تبين أنه معنيٌّ بنوعية الشعر والتأثيرات المحلية فيه أكثر من عنايته بمسائل الشكل والتخطيط الكلي . وعلى كل ففي ١٩٢٤ انتج مسرحية (سيني مصارعاً) فجاءت ناقصة غامضة ، لكنها واعدة . فقد أوحت للناس بإمكان اليوت أن يطور أسلوبه في الدراما التعبيرية ، وإن كان ينقصها أي اتصال بين البطل المعاني وبين بقية الشخصيات، مما أفقد إيليوت مؤهلات خلق رجال ونساء حقيقيين يتصارعون فيما بينهم .

«جريمة في الكاتدرائية» مسرحية مدهشة حقاً . وهي النصر الذي لا ينازع عليه اليوت منازع ، وإحدى إضافات الأدب الإنكليزي إلى المسرح العالمي بعد برنادشو . وهي مسرحية شعائرية قربانية أكثر منها مأساة ، رغم مضمونها السياسي في الصراع الخفي بين الدولة والكنيسة . إن المعاناة في المسرحية واقعية ومؤثرة . يبدو ذلك من فزع الكورس : «لقد طعمت نواعم حية ، ما زال فيها الطعم المالح العالق بالأحياء البحرية . وهي تحيا وتتعج في أحشائي .» وهذا الفزع هنا أكثر تأثيراً منه في الأنانية المتجسدة عند «الطونا» سارتر . ان المراقب المحايد قد يستنتج ـ وهو على حق ـ إن القوة المحركة وراء هذه المسرحية هو الفزع من الحياة والتوق إلى الانقراض : إنها مذبحة من أجل خاطر المذبحة ، كما أنها رفض للإغراء الرابع :

الإغراء الأخير، هو الخيانة العظمى :
إن تسلك سلوكاً صحيحاً من أجل أسباب خاطئة .

ويجمع النقاد على أن الصفحات النثرية ـ الموعظة ومحاولات الفرسان لتبرير أفعالهم ـ هي أفضل ما في المسرحية ، وإذا كانت مهمة الشعر الأولى هي أن يقدم حواراً أو يصور شخصية ، فإن الصفحات النثرية قامت بهذه المهمة . ومن الطبيعي أن الشعر قد صيغ صياغة ممتازة ، ومن الخطأ أن نبخس خصائص الشعر الدرامية وأصالته وعضويته قدرها . وعلى المرء أن يعود إلى ميلتون حتى يجد دراما إنكليزية تضاهيها في الاعتماد على فكرة مقدسة . غير أن «جريمة في الكاتدرائية» تتفوق على «شمشون المصارع» لأنها أجود صياغة ، وأمهر اخفاء لذاتية المؤلف .

فهل تمكن إيليوت من إعادة مثل هذا النجاح ؟ إن مسرحية «جمع شمل الأسرة» التي صدرت بعد ذلك بأربع سنوات كانت شيئاً وسطاً أو شيئاً بين بين : ففيها شعر رفيع غير أن الرمز فيه غير دقيق وإنما هو مربك . فقد كان إيليوت يوجه مواهبه وجهة خاطئة ، إذ حاول أن يضع على مسرحه أشخاصاً واقعيين . لقد كتب ايليوت : «إن النقيصة الكبرى في الدراما الإنكليزية ، منذ كيد إلى غالزوورثي ، هي أنها لم تحدد أهدافها الواقعية» فلماذا يتجه رجل كتب مثل هذا الكلام ، من القليل من الواقعية إلى الكثير منها ؟ إن الجواب يبقى مجهولاً ، إلا إذا رأى إيليوت أن من واجبه أن يحدث انقلاباً ، وأن يصل بشعره إلى أكثر الجماهير عدداً .

طبعاً ، إن واقعية مسرحياته الأخيرة واقعية سطحية إلى حد بعيد ، ومحددة بدقة . لكن من الخطر إدخال المقياس الواقعي لوحده . فمن هم هؤلاء الرجال المسثمون الحساسون ؟ إن التفكير الأدبي الذي لا يناسبهم ، يظل يضغط عليهم ، كاللورد كلافرتون مثلاً . فهذا السياسي العجوز لا يجد ما يؤثر على ضمير أكثر من اصطدام سيارة أو هجر عشيقة . ولكن ماذا نعرف عن سيرته في الحياة العامة ؟ وتنسل الحياة من المسرحية بمثل هذه الاغفالات .

قد لا يكون بعث المسرحية الشعرية هاماً إلا من وجهة نظر الشاعر الذي يعنيه أن يوسع حدود فنه حتى يعيد صلته بجمهوره ، أما المسرحية فتتعكز كثيراً على ما يغذيها به النثر غير المصقول . ويجمع الكثيرون أن ترفع اليوت هذه مطامحه ، إذ لو أنه نظر إلى ما دونه لوجد أن الشوارع قد رصفت بالشعر العاطل المهمل . ومما تجدر ملاحظته إن إيليوت لم يخلف وراءه اتباعاً فعالين ، وإن الشاعر الذي سيخلف إيليوت في نشاطه المسرحي سيجد أن عليه أن يسعى بجهده الخاص لايجاد حلول لمشكلات المسرح . غير أن ما خلفه لنا إيليوت هو مثال على الكمال الفني الراسخ ، ولمحة عما يمكن انجازه في هذا الحقل : وهو تراث يكفي لاقناع خلفائه أن مثل هذا الجهد يجب أن يبذل .

« جحيم »

«إنني أومن بأنه لاوجود تجاه العقل والقلب ، المخلوقين من نداءات لا تفنى ، إلا لسراب ما يناديان .»

«إنني أومن بأنه لا توجد حولنا ، في جميع الجهات ، إلا كلمة واحدة . هي تلك الكلمة اللامحدودة ، التي تبرز وحدتنا وتعري إشعاعنا : لا شيء .»

«إنني أومن بأن هذه الكلمة - لا شيء - لا تعني عدمنا ولا تعاستنا ، بل تعني - على العكس - تألهنا وتحققنا ، ما دام كل شيء فينا .»

بهذه الكلمات يختم هنري باربوس روايته المذهلة «الجحيم» . وهي تكثيف لكل اقتحامات القلب الغربي للمجهول ، مزوداً بالطريقة العلمية ، بدلاً عن الطريقة الصوفية .

وفي كلتا الطريقتين - الإستقرائية العلمية الغربية ، والطريقة الصوفية الحدسية المشرقية - يلامس قلب الإنسان حدود المجهول ، ويتساءل عن معنى الحياة وسر الألم ودواعي المعاناة ، ثم يذعر حيال المرض والهرم والموت ، ويفغر فاه بصيحة مبحوحة تجاه المصير .

إن الإنسان مخلوق متصل باللانهاية . والجهد الإنساني بأكمله ليس سوى محاولة لتحديد غير المحدد ، وتقييد اللانهائي . فالإنسان قد أعطى للانهائي أشكالاً ، ثم وجدها لا تشفي له غليلاً فحطمها : لقد قيد الحب بالرغبة ، والرؤيا بالفن ، والطاقة بالعلم ، ثم وجد أن كل ما فعله باطل لأن المجهول ظل مجهولاً ولأن المصير غامض ، واللانهائي ما زال في قلبه سديماً لم ينحصر في إطار . فوجد أن عليه معاودة البحث في قلبه من جديد ، على اعتبار أن البحث خارج الوجود الإنساني عن حل المشكلة الإنسان ليس سوى تأمل في فراغ .

فإذا آمنا أن اللانهائي موصول بالقلب بحبل سري ، امتلأنا ثقة بالإنسان كمصدر للقيم ، وعزفنا عن البحث خارج النفس البشرية . إن ما حولنا من مخلوقات وأكوان ليس شيئاً . وإن ما فينا من توق لا نهائي هو كل شيء . وما دمنا نحن كل شيء في هذا الوجود فيجب أن تزيد ثقتنا بأنفسنا ، أي أن يزيد إيماننا بالإنسان وقدرته وانجازاته دون الرجوع إلى قوة عليا ، ودون انتظار يد فوق الإنسان تنقذه من شرط وجوده ، أن كون الإنسان وحيداً في هذه الحياة لا يعني أن يشعر بالتعاسة ولا بالعبث ولا بالعدمية ، وإنما يجب أن يزيد ذلك من قدرته على الخلق والابتكار وتحقيق العدالة والسلام على هذه الأرض . إذ ما دام هذا هو مصيرنا الوحيد على هذه الأرض ، فيجب أن نحسن صنع هذا المصير وتوجيهه .

وهنري باربوس من كبار المثقفين الإنسانيين الذين بذلوا عنايتهم ومحبتهم لقبول التراث الإنساني ، وجني أحلى ثمار الفكر الغربي بحكمته وثقافته ، كما أنه من الذين وثقوا بالإنسان ، عقله وعلمه ومكاسبه ومستقبله ، وآمنوا بقيمة التضامن الإنساني والجهد . وهو على الإجمال من المفكرين المتفائلين الذين يبشرون بمستقبل تسوده نزعة إنسانية خيرة في شكل ديمقراطي واشتراكي .

وقد استطاع باربوس بحسه المأسوي ، ونظرته الشمولية ،أن يعرض علينا مفهوماته عن الحياة والتجربة الفنية ، في رواية «الجحيم» بنبض ودفء قل لهما مثيل . فبطل رواية «الجحيم» شاب يقيم في فندق ، ومن ثقب غرفته يتاح له أن يطلع على ما يجري في الغرفة المجاورة . وهو بهذا الوضع الذي يستطيع فيه أن يرى كل شيء دون أن يراه أحد ، يفاجىء الأشياء وهي تحدث كما هي . إنه

يتمكن من أن يطلع على ما يفعله البشر في خلواتهم . ومن وراء معرفته بأسرار البشر ، يعرف أسرار الحياة البشرية بأكملها .

ويكون بهذا الوضع واقفاً فوق البشرية . فهو بين الكائنات ، ومنها ، ومنفصل عنها في آن واحد . وبذلك يرى ما لا يراه الناس حين يكونون في غمرة الحياة ، ويعرف كيف تنقلب الابتسامة احتضاراً ، وكيف يصبح الفرح شبعاً وينحل العناق وتتراخى الأيدي المشتاقة .

كل ذلك يعرضه علينا باربوس في قصتين رئيسيتين في الرواية ، وعبر آلاف الملاحظات الذكية والقصص الجزئية . إحدى هاتين القصتين تقص علينا حكاية الفرح والحب الشعر واللذة والحيرة ، أما الأخرى فتروي ما تبقى . . .

والمعجز في كل ذلك أن المؤلف استطاع أن يصور كل هذه المشاهد ومعها مشاعر البطل أيضاً ، من خلال هذا الثقب ، دون أن يقع في حيز الروح المسرحية ـ باعتبار أن مكان الأحداث واحد ـ ودون أن تطغى الأحداث على شخصيات الأبطال ، فقد وردت هذه الشخصيات واضحة الصفات والخصائص . حتى لنكاد نسمع الشيخ المحتضر وهو يناقش القس ونتملى من لهجة الشاعر وهو ينشد قصائده ، ونسمع تنهد اميه وهي تشكو للشاعر فراغ ايامها مع زوجها ، وتقول لحبيبها الشاعر :

ـ لم يكن يحدث لي شيء . كانت حياتي ميتة بيد أنه كان علي أن أحياها .

لم يكن من الممكن أن تدوم هذه الحال . لم أكن أستطيع أن أكره ، لمدة طويلة ، الرتابة والعادة ، ولم يكن الإيمان يشفيني : فأنت لا تملأ فراغ أيامك بالدين ، بل بحياتك الخاصة .

« عندئذ وجدته . . وجدته ذلك الدواء :

« الشر . الشر . الجريمة ضد السأم . الخيانة لتحطيم العادة . الشر لأكره الحياة أكثر مما تكرهني . الشر ، كي لا أموت ! »

وحين استوت علاقتنا حمدت لنفسي أنها تمردت ومزقت قدري ، لقد أصبحت اتذوق الأخطار التي تهب الساعات طعمها ، والتعقيدات التي تغني الحياة .

« والآن أعلم جيداً أنني احببت نفسي معك ، وكذلك أنت . إن عندك ميلاً ليس عندي . ما دمت لا أحس باللذة . وكما ترى ، نحن نعقد مساومة : فأحدنا يمنح الآخر أحلاماً ، والثاني متعة . »

وهكذا ، حلت ايميه مشكلة الرتابة ، بالخيانة الزوجية وما يعقبها من مخاوف وهواجس ترى فيها ايميه غناء لحياتها ومتعة ، ما دامت تضع الجريمة ضد الرتابة . لكنها ، مع ذلك تعلم أن المرء لا يخرج من ذاته ، حتى في أنقى حب في العالم ، لذلك سرعان ما تكتشف المساومة وتقرها . أما نحن فنعلم أن ما يجمع بين هذين الكائنين ليس الحب ، بل كان الرجل يندفع نحوها بسبب رغبته فيها ، وكانت هي تقبل عليه بسبب حاجتها للانفلات من حياتها . لكنها لا تلبث في موقف آخر أن تقول :

ـ ما الفائدة ، لا شيء مجد . انني وحيدة بالرغم مما حاولت أن أفعله . فليس بالشر نتوصل إلى السعادة ، ولا بالفضيلة . إننا لا نتوصل إليها البتة . إن أفكارنا ، كبيرها وصغيرها ، ليست إلا لنا . كل شيء يرجعنا إلى أنفسنا ويحكم علينا بأن نعيش وحيدين . إن الحب شيء جنوني دوماً ، وأي عاشقين يعيشان معاً يظلان غريبين .

واذ تكون في فترة الكآبة هذه ، تفقد سيطرتها وتستسلم لعشيقها ، الذي يقول لها منكسراً بعد أن ينتهي :

ـ لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من ذلك . إنه القدر !!

أما بطل الرواية ـ الذي لا نعرف اسمه والذي يشاهد الحوار والعملية من الثقب فإنه حين يرى الرجل يشيح بوجهه عن المرأة بعد أن ينتهي منها ، يصيح مذعوراً :

« أين الله ؟ لم لا يتدخل في الأزمة العظيمة المتكررة ، لم لا يمنع بمعجزة ، المعجزة الرهيبة التي يصبح بها ما هو معبود ، مكروهاً بسرعة أو ببطء ، لم لا يحفظ الرجل من الموت الهادىء لكل أحلامه ، ولم لا يحفظه أيضاً من كآبة هذه اللذة التي تبزغ من جسده ، وتهوي عليه بعد ذلك كبصقة ؟

« هذان العاشقان ، سيبحثان من جديد عن عزاء ، خلال جسديهما المتلاصقين . . . سيستولي عليهما من جديد التوتر العظيم المميت وقوة الخطيئة المتشبثة بالجسد كمزقة من الجسد .

« وستخيف انطلاقة حلمهما وعبقرية رغبتهما الانفصال من جديد ، وتلقي حوله الشك ، وتسمو بالدناءة ، وتعطر القذارة وتطهر أكثر أجزاء جسميهما لعنة وظلمة . . هذه الأجزاء التي تؤدي أيضاً الوظائف الملعونة وتصب عليها لهنيهة كل عزاء العالم .

ثم حين يتبينان أنهما قد قيدا ـ بلا جدوى ـ اللامتناهي بالرغبة ، سيعاقبان من جديد ، دوماً من جديد ، على عظمتهما » .

وهكذا ، نجد أنفسنا ـ ونحن في ذروة الموقف الدرامي ـ تجاه وحدة النفس الانسانية وانغلاقها على ذاتها ، وخيبة أملها في الحب ، وفشل الجنس في أن يستهلك غير توتر اللحظة الحاضرة ، وذعر الشاهد « المتفرج » من الشرط المفروض على وجود الإنسان . ولذلك فإن ايميه تبكي وحدتها ، والشاعر يشيح بوجهه فراراً من أية مواجهة . والعاشقان في موقفهما هذا ، ينظران إلى أبعد من الجسد ومن الفعل المنقضي ، كلاهما على هذا النحو ، إنهما يرزحان تحت عبء إحساس بحقيقة قاحلة ، وهما يفكران بإنهما قد حققا ورفضا وعادا أكثر من مرة ، عبثاً ، إلى مثلهما الأعلى الجسدي الهش ، وهذا ما يجعل للحادث ووصفه طبيعتين مصيريتين ، ويربط الجسد بالتوق الإنساني للانهاية ، وليس بالافرازات الوقتية للهرمونات .

إن العاشقين يشعران بأن كل شيء يمر ، يهترىء ، ينتهي ، وأن الروابط بينهما ليست دائمة ، فالتوتر الشديد الذي أثاره الحب في حياتيهما بدأ يتراخى ، وتنحل قبضته عنهما شيئاً فشيئاً ، لذلك تسقط من فم ايميه صيحة احتضار ، وهي إلى جانب الشاعر :

لكن هذا ليس كل ما في الأمر ، إن لدى ايميه شعوراً آخر . . ينبع من صميم عزلتها ويتصل بصميم ذاتها ، ويزيدها يقيناً بأنها وحيدة متفردة ، بالرغم من أن حبيبها قربها ، وصلاتها كثيرة .

« ـ هوذا الفرح : انه الزمن الذي يمر ويغيرنا . انني أشيخ . لقد خالطت شعري بضع شعرات بيض ، وسوف تتلوها شبكة تجاعيد ، ثم بلاط القبر . الموت في كل مكان : في قبح ما كان جميلاً مدة طويلة ، في قذارة ما كان نقياً صافياً ، في عقاب الوجوه التي كانت عزيزة ، في نسيان ما هو بعيد .

إننا نلمح الحياة لمحاً ، وليس ثمة وقت إلا لرؤية الموت . سيأتي يوم لن يعود لي فيه وجود . انني أبكي لأنني سأموت حتماً .

أنت تعرف حق المعرفة أن الأرض تنتظر توابيتنا ، وأنها ستحصل عليها ، في وقت ليس ببعيد .

« إن الزمان أقسى من المكان . إن في المكان شيئاً ما ميتاً ، لكن الزمان فيه شيء مميت . اواه . أوقفه . أوقف الزمان الذي يمر ! لكنك لست إلا رجلاً مسكيناً ، لست إلا قليلاً من الوجود والأفكار التائهة في أعماق غرفة . وإني لأسألك أن توقف الزمان . . أسألك أن تمنع الموت . » .

كانت ايميه أشبه بحواء . وهي تسأل آدم عن شجرة الخلد . وكانت مستعدة للتضحية بكل شيء خوفاً من الموت .

وقد جاء آدم في الرواية على صورة شاعر ، وجاءت الرؤية الشعرية إنقاذاً للمرأة من أن تسقط في حظيرة اليأس . قال لها الشاعر :

« إسمعي ، لقد تخيلت مرة مخلوقين يشارفان خاتمة الحياة ، ويتذكران كل ما قد تألما منه . الرجل والمرأة مؤمنان ، وهما سعيدان بالموت لأن الحياة حزينة ، ولأنهما سيعودان إلى الفردوس حيث البياض والنور ، ويغادران الحياة الأرضية التي هي ظلام . أما هما فنوراً يريدان وظلاماً كانا ، وحين يتأكدان من الموت يحمدان الله . ويشرق فعل الحمد كالفجر . ويخطر لهما أثناء تضرعهما أنهما يريدان أن يتعريا من ظلمة الحياة الأرضية ، فيتذاكران الولادة والألم والمرض والعمل المنهك وأولادهما الذين هجروهما بعد أن أحبوا . ولا يملك الزوجان إلا أن ينظرا إلى الحب الذي عاشاه مع العناء وقد مزجا به ـ طوال الليالي ـ الراحة مع الحنان . أما الحب فقد تلاشى ولم يعد مثيراً . ويتلامح الفردوس على الأرض من خلل الآمال والانفعالات والصبوات التي تحجبها الدناءة الانسانية .

« لقد اشتهى الرجل كل شيء : مال الغير ومصير الغير والمجد الشهرة والجحيم لكن المرأة تصرخ به : الام سنصير؟ يا إلهي ، لا أريد السماء ! وماذا يفعل الله للبشر ، ويغرقان في وهدة اليأس ، لكنهما يتقاربان ويصنعان الحياة من جديد ، وهما اكثر انفعالا يتعرف أحدهما على الآخر من خلل الرغبة والذكريات .

وهكذا تبلغ الحياة ذروة وجدها الكامل في الحياة الآفلة ، ويصيح الرجل :

« ما أجمل أن يبلغ الإنسان خاتمة أيامه » . .

ثم يتناول اللذان لن يتألما بعد الآن وداعا رهيبا تنتهي عنده المأساة . »

وهنا تسأل ايميه شاعرها :

- لم لم تقل لي هذا كله حين سألتك ؟

- فيجيبها :

- ما كنت تستطيعين أن تفهمي ذلك آنذاك . كنت قد غامرت بحلمك المقبض في طريق لا منفذ له .

هذه هي الحقيقة : إنها لا تمحو الموت ، إنها لا تبطىء الزمان ، لكنها تجعل من هذا كله ، ومن الفكرة التي لنا عنه ، العناصر الأساسية لذواتنا . إن السعادة بحاجة إلى التعاسة ، والفرح متصل مع الحزن . وقلبنا يختلج بفضل تعليقنا على صليب الزمان والمكان .

إن القصيدة لم تغير واقع المصير الفردي ، لكنها علمت المرأة - وعلمتنا - ألا نحلم بنوع من تجريد يأكل ، بل علينا أن نحافظ على الرابطة التي تصلنا بالدم والأرض .

إن السكينة التي ترين على المرأة بعد انشاد القصيدة برهان على أن الحياة تنتصر على التجريد ، كما تنتصر الرؤيا على الخوف . إن آدم وحواء ، الشاعر وعشيقته ، والرجل والمرأة ، يعانون من مشكلة واحدة : معنى الحياة وطعم الموت . وكلا الزوجين ينتصر على سؤال : ألام سنصير؟ لأنهما يعلمان أنهما سيصيران إلى ما لم يكونا عليه قط ، ويكتشفان أن السعادة تعيسة لأنها لا تظهر إلا من خلل المعاناة في سبيل اتحاد اللانهائي بالنهائي في ضمير الإنسان .

إلى هذا الحد من الرواية ، والحب مشهد ، والشهوة مجسدة ، والرؤيا

انشاد ، والخلوة نجوى ، والموت فكرة خاضعة للنقاش ، وأبطال الرواية أصحاء معافون لا هم لهم سوى نزواتهم وتأملاتهم في أوصاب الحياة .

أما فيما تبقى الرواية ، فيتم عرض بقية فصول الحياة الانسانية ، وما فيها من عذاب وكرب وصمت أبدي ، وتجدد وتناسل وتزايد وحب يسع الحزن والفرح والتوق والذكرى والنسيان والمرض والاحتضار . إن الكاتب يعرض عليها وجهي الحياة .

يشاهد البطل من خلال الثقب قوماً يحلون في الغرفة المجاورة له : شيخ وامرأتان ، أحداهما حامل والأخرى صبية جميلة . نتبين من حديث الكهل أنه مثقف خمسيني ملأ حياته بالأسفار وفارق وطنه ولازم الصبية الجميلة التي كانت خادمة له ، فاستحالت العلاقة بينهما - بفضل تضحيتها وصبرها وصباها - إلى حب صوفي ووجد عميق .

فجأة ، وبعد أن رأيناه حياً ، ممتلئا ذكريات وصبوة ، نعلم من حديثه أنه مصاب بمرض قتال . ففي حلقه سرطان قد يؤدي في كل ساعة الى القضاء عليه عن طريق انسداد مجرى الهواء . ويكون حضور طبيبين للكشف عليه فرصة يستغلها الشاهد ليسمع نقاشاً اتسع بينهما حتى شكل كل أسباب الموت :

فهما يريان أن جرثومة السرطان مثل الحيوان المنوي ، عضوية لا متناهية الصغر وقابلة للتكاثر السريع . غير أن تكاثر الحيوان المنوي في الرحم تكاثر بناء ومنظم ومحدود ، أما التكاثر السرطاني فلا يقف عند حد ولا يتخذ أي شكل . إن السرطان هو الشيء اللامتناهي في عضويتنا . ولعل جرثومة الموت واحدة في كل الأمراض ، فجرثومة السل تحدث التدرن ، ومثلها جراثيم التيفوئيد وكل أنواع الخراجات . ولكن هذه النظرة التبسيطية التي توحد معنى جرثومة الموت ذات المظاهر المتعددة لا تؤدي إلى حل المشكلة ، فالأصحاء يهرمون ، والهرم يؤدي إلى الموت ، والهرم ذو طبيعة حتمية ومجهولة . وفضلا عن كل هذه الشرور التي تحيط بالإنسان ، يجب أن نتذكر الحروب والجرائم والحوادث العديدة . حقاً إن الموت في كل مكان !!

يخرج الطبيبان ، ويدخل المريض الكهل المحكوم بالموت ، وهو يتحدث

عن فن النحت والهندسة ، وكيف أن واجب الفنانين إعادة صنع كل شيء ببصيرتهم العظيمة التي تساعدهم على الخروج عما هو طبيعي ومألوف .

في ليلة وفاة الكهل ، تضع الحامل حملها ، ويعقد الكهل قرانه على الصبية كي ترثه ، ويعترف بها بأنه أحبها طويلاً واشتهاها طويلاً . وفيما يكون على سرير الاحتضار تتعرى أمامه ليملي عينيه من محاسنها ، وتجلى أمامه : صبوة ليس لها تعبير . ويحدث الكهل الصبية عن طفولته وفتوته : لقد أحب في وطنه البعيد فتاة ونظم لها الأشعار ، فاجتاح المدينة وباء أودى بها ، وعندما ماتت أوصت أن تدفن بثياب العرس وأن يدفن معها ديوان الشعر الذي نظم من أجلها . لكن شهوة المجد دفعت به بعد ثلاث سنوات الى نبش القبر واسترجاع الديوان . .

ويا للفجيعة ، حين اكتشف أن القصائد ليست بالجودة التي كان يتصورها : لقد انتهك السر واستباح الحرمة في سبيل شهوة ظالمة ، وسراب مجد لم يتحقق .

بموت الكهل يغرق بطل « الجحيم » في غمار تصورات مظلمة عن المصير البشري : ان في بطن الأرض أضعاف أضعاف ما عليها من الأحياء . وسوف يموت هو ويلتهم دود الأرض جسمه . ويرجع إلى كتب العلم ويستعرض أدوار تفسخ الجثة وأنواع الحشرات التي تتعاقب عليها . . ففي ثلاث سنوات يعود الجسم إلى التراب .

. . التراب المكون من ذرات لا وزن لها ولا شكل ، ومع ذلك فهذه الذرات هي التي تؤلف الأرض والكواكب والشمس ثم سائر الشموس في الأفلاك التي لا نهاية لها والتي تمتد مع ذلك في فراغ كوني بلا نهاية يغلف كل شيء . . . .

لا نهايات متعددة تعدداً لا نهاية له . . . لا نهايات في الكون من حيث عدد الذرات وعدد الأفلاك وعدد الفانين وعدد الأحياء . . ولا نهايات داخل الإنسان الذي يجد الشوق بالرغبة والرؤيا بالشعر والطموح بالامتلاك .

ان العلم عاجز تماماً عن فهم هذه اللانهايات والإحاطة بها ، بله السيطرة عليها . والدين يقين يمتح وجوده من مدى ايماننا به .

فما هو الشيء الأكيد ؟

إننا لا نستطيع أن ننفي فكرتنا عن العالم ، لكننا لا نستطيع أن نتيقن أن العالم موجود خارج فكرتنا عنه ، إن أزلية العالم وأبديته كذبتان زائفتان ، لأنني أنا الذي أعطي الكون صفاته من خلالي . .

« أنا أفكر فأنا إذن موجود » . ومن خلال أفكاري يتخذ الوجود شكله الذي أراه عليه . ومن هنا تأتي حقيقة أن الإنسان وحيد ، ولا شيء يخرجه عن عزلته .

إن الإنسان موجود داخل أفكاره ، وهو ـ حتى إذا اطلع على الحقيقة ـ لا يشعر بأي عزاء ، لأنه يظل وحيداً مهجوراً في جحيم الحقيقة .

إن بطل باربوس الذي كان شاهداً على الحياة الانسانية يغرق في النهاية في تعاسة وهموم ذاتية تسلط عليه الهواجس والكآبة كعقاب على جرأته ، مثله في ذلك مثل بروميثوس الذي سرق النار من الآلهة فسلط عليه عقاب ينهش كبده كل مساء .

لكن الإنسان الذي أوتي القدرة على اكتشاف الحقيقة ، وهب أيضاً الجرأة على مجابهتها ، لذلك يقول بعد أحد المشاهد :

« آه ، لست آسفاً على أنني انتهكت السر البسيط الرهيب .

ربما سيكون مجدي الوحيد ، أنني عانقت هذا المشهد بكل مداه ، وفهمت منه أن الحقيقة الحية أعظم حزناً وسموا مما كان بمقدرتي حتى الآن أن أظن وكفى ذلك فخراً للكاتب أو للإنسان الفاني .

حول الرواية الأمريكية الحديثة

ساول بيلو

لعل جرترود شتاين أوضحت لهمنغواي من زمان قديم أن « التباشير ليست أدباً » ولذلك فأنا أقدم بعض التباشير ، دون أي ادعاء لما هو خلاف ذلك . وقد يكون لنظرة كاتب إلى كاتب آخر بعض الأهمية . غير أن من الواضح أن الكاتب يقرأ لغيره من خلال زاوية معينة . فإن كان قصصياً جاءت كتبه تعليقاً على معاصريه ، وكشفت لنا النواحي التي يؤيدها أو يشجبها . وهو حين يؤلف كتبه يعالج ما يراه ضرورياً وينتقد ما يعتقد أنه خطأ او مبالغة .

وسوف أبحث في موقف الكتاب الأمريكيين المجدثين من الفرد ومجتمعه مبتدئا بكتاب ويلي سيفر : « فقدان الذات في الأدب والفن المعاصرين » . على أنني لن أناقشه بل سأكتفي بالعنوان كدلالة على انتشار فكرة عامة لخصها الناقد الاسباني اورتيغا أي غاسيه منذ سنوات حين وصفها بأنها « الفنون التي تحط من شأن الإنسان » .

وقد خصص سيفر فصلاً واحداً من كتابه للجيل الغاضب ، لكنه أكد كثيراً على أن فكرتي « تدمير الذات » و « عبث الحياة » هما فكرتان اوربيتان ، بل

فرنسيتان اذا اردنا التخصيص . والأسماء التي تتردد على قلمه هي أسماء أندريه جيد وسارتر وبيكيت وساروت وآلان روب غرييه . وهم كتاب تنبثق رواياتهم ومسرحياتهم من نظريات محددة تأخذ بعين الاعتبار المرحلة التاريخية للشرط الانساني . وتستجيب لأية نظرية فيزيائية أو فلسفية ، وحين يندفع الكتاب الأمريكان في رفض الذات واحتقارها ، بروح تماثل ما لدى الأوربيين ، فإنهم نادراً ما يرزحون تحت عبء ذلك التراث الثقافي . وهذه الحقيقة تثير السرور في نفوس الاوربيين من معاصريهم ، لأنهم يجدون عند الأمريكان قبولاً طبيعياً ، وربما كان وحشياً عنيفاً ، للحقيقة العالمية الجديدة ، مع ملاحظة أن العقل الأمريكي متحرر من ربقة المفهومات الثقافية السابقة .

لقد استمد الكتّاب الأوربيون القدرة على مهاجمة الفكرة الرومانتيكية من النفس من الفلسفة الظاهراتية الألمانية ، ومن مفهوم الفيزياء الحديثة . وهم تساهلوا مع انصار الرومانتيكية في القرن التاسع عشر ، فإنهم يرفضون ذلك كليا في القرن العشرين . إن الشعور ضده قد أصبح عالمياً تقريباً ، وإن ملايين الجثث التي تساقطت في الحرب العالمية الأولى وشحنت بالرعب والفزع مظهر الرومانتيكية التي تغالي في تقييم النفس . وقد كان قادة الثورة الروسية يبدون كرهاً جليدياً للفردية البرجوازية . ففي الأقطار الشيوعية ضحي بالملايين في سبيل بناء الإشتراكية . والقادة اللينينيون والستالينيون الذين اتخذوا هذه القرارات كانوا متأكدين تقريباً بأنهم يخدمون بها المستقبل والسيادة . ويؤمنون أنهم إنما يرفضون الحركة الإنسانية الهنية الهادئة لأنها حاولت أن تعارض التقدم متخفية بقناع الظواهر الطبيعية والتاريخية .

وجاءت الغارة الثانية على قيمة الذات من ألمانيا عام ١٩٣٩ حين تحولت ملايين الكائنات الإنسانية إلى أكوام من العظام وتلال من الأشلاء أو إلى سُحب من الدخان . . . ومن يدري ؟ فليس لدينا اي انسان ليرسم ما جرى بوضوح . ولكن الواضح هو أن حادثة ما قد ارتكبت بشكل وضعت معه موضع السؤال معنى البقاء ، ومعنى الشفقة ومعنى العدالة وأهمية أن يكون المرء ذاته : أي أهمية الضمير الفردي النابع من وجوده الخاص .

إنه لمن الفظاعة بمكان الا تترك هذه الحوادث التاريخية أي تأثير على الكتاب الأمريكيين حتى ولو لم يكونوا ملتزمين بموقف تاريخي أو فكري . إنهم يعتمدون اعتماداً كلياً على ملاحظتهم ويظهرون في بعض الأحيان بالمظهر الكامل للمفكرين التجريبيين لكن بعض الأعمال المتأخرة لكتاب من أمثال جيمس جونز ، جيمس بالدوين ، فيليب روث ، جون أوهارا ، جوزبينيت ، رايت موريس وغيرهم من الكتاب . . . تظهر الفرد واقعاً تحت ضغط عظيم . فهو يعمل ليؤكد نفسه . أو فكرة عن نفسه - غير واضحة غالباً - وهو يشعر بضغط الجماهير الكثيف على حياته هذا الضغط الذي يجعله قزماً كفرد ، بينما يسمح له أن يصبح عملاقاً عن طريق الكراهية او التخيل . وفي ظل هذه الظروف يحزن الفرد أو يشكو أو يحنق أو يضحك لكنه دائماً يدرك - ضعفه ونقص أخلاقه . والضغط المقيء لكتلة الطبقة الوسطى ، وثقل الحاجة المادية والتنظيم الاجتماعي والحرب الباردة والوحشية العريقة . وهكذا نرى أن الحياة العامة تدفع الحياة الخاصة إلى الاختفاء وأن الناس قد بدؤوا يخفون قيمهم الروحية . فالفوضى الاجتماعية مفروضة بالإكراه على الأفراد . وهي تضعنا في موقف مجهول : إذ ليس بإمكاننا أن نقوم بشيء كثير تجاه أزمات السياسة العالمية أو تجاه الثورات القائمة في آسيا وافريقيا ، أو تجاه ظهور الكتل البشرية الكبيرة وتحويلها من جهة إلى جهة . إن القرارات التكنيكية والسياسية والقوى غير المرئية والأسرار التي لايعرفها سوى نخبة مختارة . . إن هذه الأمور كلها تترك الإدارة الخاصة شلاء ذات اشكال غريبة من التصرفات في مثل هذا المحيط . إن الحياة العامة والتشويش الحي الفاقد لأي شكل أو اتجاه والأخبار والإشاعات والأزمات الغامضة والتجسد الوهمي الذي يذيب الصلابة عند الناس إلا في بعض العقول - . . . . إن كل ذلك يؤكد عدم وجود ضمانة دائمة لأن تنتج عن المقاومة أية نتيجة ايجابية وقد أصبح تعاطي الأدوية المهدئة علامة على التمرد في بعض الأوساط . ولعل حرق السفن يظل أشرف طريقة للاحتفاظ بالكرامة وليس للمتمردين أية تأكيدات بورجوازية بالعودة إلى الأوضاع التي كانت حين نشبت الثورة . لقد تلاشت النقاط الثابتة في كل شيء . . . وحتى النفس فقدت ملامحها الثابتة .

★ ★ ★

وقد صدرت مؤخراً في أمريكا إحدى الروايات التي تعالج هذه المواضيع معالجة واعية وصريحة . كان اسمها «الخيط الأحمر الرفيع» من تأليف جيمس جونز وهو كتاب يصف الشروط المهلكة لحياة عصابة تعيش في الأدغال وقد استطاع الكاتب أن يحقق توازناً مدهشاً حساساً دون أن يقلقنا بعرض سلسلة من الأحداث المفزعة أن ما يراه جيمس جونز رؤية دقيقة هو ارتفاع وهبوط قيمة حياة جندي . فالمرحلة الطفولية تنتهي في بعض الأحيان عند الرجل المقاتل حين يتلقن درساً في الواقعية .

فيصف الكاتب موقف الجندي القديم (ستورم) من زميله الشاب «فايف» بالشكل التالي : «كان فايف شاباً طيباً . غير أنه لم يتح له أن يبتعد عن البيت بشكل كاف . وستورم الذي بدأ يترهل في سنوات الأزمة -١٩٣٢ - لم يكن يستريح إلى هذا النوع من الشبان» .

على أن الرقيب ستورم يتسامح مع فايف الغر الجاهل ، إلا أن الرقيب الأول ولسن لا يملك مثل هذا التسامح . فهو لا يتحمل الطراوة ونقص الواقعية عند الشباب . وهو يلقن الدرس لتلميذه المبتدىء . بمنتهى القسوة والشراسة . فالمعرفة الحقيقية في رأي ويلسن - هي معرفة وحشية . ويجب أن يتم تعليمها بطريقة مؤلمة وحشية أيضاً . ومنتهى القول - كما يفهمه ويلسن - هو أن «المسألة تفرق قليلاً» . . . . ولهذا فإنها لا تفرق بالمرة . وسواء بسواء أعاش إنسان زائد أو قتل . ولهذا السبب فإن ويلسن لا يقدم معروفاً لإنسان ، ولا يطلب لنفسه شيئاً . وكل رسالته للجنس البشري هي أن على الإنسان أن يوجه عيناً إلى الموت وعيناً إلى الحياة .

والمؤلف يفهم بذكاء حاذق أن فلسفة ويلسن ليست صعبة صعوبة مطلقة . فالرقيب لا يقسو على نفسه تماماً بل إن جفاءه يخونه إلى حد كبير بدافع شفقته على نفسه أن ما يصفه جيمس جونز في روايته هو نبذ الطفولة أو التخنث أو الفضيلة الزائفة . إنه يحتقر هذه الأمور لأنها لا تستطيع أن تثبت لتجربة البقاء . ويتعلم جنود جيمس جونز الحقيقة المرة أثناء فهمهم لما هو واقع . ويثأرون لأنفسهم بواقعيتهم من الكسل ومن المفهومات المدنية السهلة عن الذات .

إن الفكرة الجديدة تهاجم الفكرة القديمة هجوماً قاسياً ماهيتها التقليدية الفارغة . حتى أن فايف الشاب بعد أن يتم تدريبه النفسي يقتل كما يقتل زملاءه ويصبح سكيراً مشاكساً بعد أن ينبذ تردده وحذره وشكاواه الطفولية .

أما قصة ج. ف باورز (موت الأب أوربان) فتجري في جوسالم بعيد عن الرعب والانفجارات . فهي دراسة لحياة جماعة من الرهبان الذين يعيشون على طريقة القديس كليمنت . والأب أوربان واعظ شهير موهوب . وقد انتقل لأسباب غامضة من شيكاغو حيث كان ذا نشاط كبير إلى مدينة وسترهاوس في ولاية مينيسوتا . ولا يمكن تفسير هذا الانقلاب في حياة أوربان من كاهن يحب المدينة وله فيها علاقات - اجتماعية واسعة إلى رجل منعزل - إلّا على أنه عقاب خفي . وقد وصف المؤلف هذا المشهد وهو ينظر إلى الريف الأجرد من خلال نافذة القطار :

«كانت ايلينوا أرضاً منبسطة قاحلة خالية من الناس لا تجذب إليها الناظر ولا تنفره ويرى المسافر فيها عديداً من السواقي الجافة . ويحل فيها الشتاء في شهر تشرين الثاني . مساكنها ريفية بيضاء ليست قديمة ولا حديثة وليس فيها ما يهم الأب أوربان حين يأتي ليقيم صلاة الشكر أو قداس عيد الميلاد . كل ما فيها ادوات صدئه وغبار بني وسماء رمادية وجليد بدون ثلج . وقد دار الحديث عن كل ذلك في القطار . - وسرعان ما انصرف الأب أوربان عنه بعد ساعة . وصل المسافرون إلى وسترهاوس قبل الحادية عشرة صباحا بدقائق ، وكان الأب أوربان هو الوحيد الذي غادر القطار .

وقد اتبع المؤلف اكثر من طريقة ليصور الاب اوربان وكأنه المسافر الوحيد . فهو في المؤسسة الجديدة منعزل دون أن يتشكى . ومعه الأب ويلفريد ذو الأنف العريض والخد المسطحة . وهو ذو مواهب عملية شأنه في ذلك شأن سكان غرب أمريكا الوسطى فهو يراقب قوائم أثمان المحروقات ويفكر بكلفة تزيين الشاحنات ودهنها . كما انه شديد الاهتمام بصلاته الاجتماعية حريص على توسيعها وجعلها طيبة . ويصف المؤلف الطريقة التي يعيش عليها الرهبان وكأنها جمعية استهلاكية .

إن الكاتب يريد أن يصف الشخصية الأمريكية ذات الفعالية المتوسطة التي تجعل هدفها النهائي في الدين . وقد جاءت لهجته جافة وعملية عندما وصف المناقشات التي تدور بين الرهبان حين يريدون أن يصلحوا البيت أو يدهنوا الجدران - أو يفرشوا أرض الحديقة بالرمل . ولا يمكن لهذه الملهاة الطويلة الجافة أن تؤثر في الفراغ الذي يحيط بهذا النشاط الهادف وغير المجدي . ويعبر الكاتب عن تدين الأب أوربان بأسلوب صبور رزين يتلاءم مع قوة احتمال الأب وعدم انفجاره ، ويبين مدى صمود الأب أمام هذه الحياة الموحشة والأعمال الفارغة التي تفرضها هذه الطريقة الأمريكية القاتلة - وإن كان أسلوبها في القتل لطيفا ناعماً .

والشخص العاطفي الوحيد العنيف في هذه الرواية هو بيلي كوسغروف . بيلي غني وكريم يتبرع للمؤسسة الرهبانية بسخاء وإن يأمل أن يجد طريقه الخاص بمساعدتها أو بعيداً عنها . وقد تصادق بيلي مع الأب أوربان وصارا يأكلان الكباب ويشربان الشمبانيا ويلعبان الغولف ويذهبان إلى الصيد ، فمع بيلي يستطيع المرء أن يتحدث عن السيارات واليخوت وقد استمتع أوربان بصحبة بيلي المغرور المتلاف وظل يتحمل تصرفاته إلى أن كانا ذات يوم - يصطادان فحاول بيلي أن يغرق وعلاً كان يستحم في إحدى البحيرات كان بيلي يصطاد بمزاج معكر بسبب حظه السيء . وحين رأى وعلاً يستحم قرر أن يمسك به من قرنيه ويضع رأسه تحت الماء . غير أن الأب أوربان الذي لم يتحمل هذه القسوة أدار محرك القارب فسقط بيلي في الماء واضطر إلى إفلات الوعل بعد أن كان يريد أن يخنقه ليأخذ قرنيه . ولكن بيلي لم يغفر للأب غضبته هذه .

قبل أن يظهر الوعل بقليل كان الأب أوربان يفكر بأن الكنيسة قد ركزت كثيراً على ضرورة الموت في سبيل العقيدة ليحصل المؤمن على تاج الشهادة : «وماذا عن العيش في سبيل العقيدة ؟ لنأخذ وليم الفاتح الذي كتب عنه في الموسوعة الكلاسيكية (وللأب أوربان ملاحظات سوف يضعها في كتاب ذات يوم) :

«كان لطيفاً مع رجال الدين الأخيار في حين أنه تجاوز كل الحدود مع الذين عارضوا إرادته .» .

في ذلك الحين يتخذ بيلي كوسغروف وضعية القاتل فيغرقه الأب أوربان ولا يرى وجهة ثانية أما الأب أوربان فإنه لا يؤلف الكتاب الذي أزمع على وضعه لأنه يسافر ليؤسس مركزاً جديداً في مقاطعة ريفية ولكي يتمرس ـ بالشؤون العملية إلى أقصى حد تسمح به قدرته . لكنه يظهر لنا معصوب الرأس بسبب إصابته بكرة غولف ، قبل أن يغادر مينيسوتا وهو الآن يعاني من الدوار وحين ينتهى الكتاب يظهر تاج الشهادة قريباً من رأس الراهب وكأنه ينتظره أن يموت .

إن باورز لا ينظر إلى قضية الذات المتوحدة والجماهير بالتجريد نفسه الذي ينظر به جيمس جونز ومن المؤسف أنه اختار ألا ينظر إليها مباشرة لأنه لو فعل ذلك كان قادراً على أن يطور الموضوع ويتقدم به خطوة إلى الأمام .

ولو اتبع هذا المنهج لبحث فيما أسماه سيفر «فقدان الذات» من وجهة نظر المسيحية . أي من وجهة نظر إنسان يؤمن بوجود شيء أعمق من الذات والحياة الدنيا ، هو الروح . ومن الغريب أن نجد القليل من الحديث عن الروح في كتاب ألف عن حياة قسيس ، فالصفة الصريحة فيه طفيفة . ولعل هذا ما قصد إليه المؤلف . إذ أن الأب أوربان يعتقد أنه يخدم الكنيسة حتى عندما يلعب الغولف . وهو إذا أصيب بكرة الغولف في رأسه فربما استطعنا أن نرسم استنتاجاتنا الخاصة من هذا الحادث عن عصرنا الحالي ، ناظرين إليه كجزء من التاريخ الروحي للجنس البشري ففي مثل هذا المقام لا تفهم الأمور العظيمة إلا بشكل غامض ولو تصدى لها خدام الرب المخلصون . على أن هذا المنطق لا يقنعني . كما أن هذا ـ التواضع لا يعجبني فالإنسان قد يتواضع في إمكانياته الخاصة . ولكنه يحنق على التشويش الروحي ويتوق إلى إظهار الجوانب الايجابية القوية في معتقداته ، إن نقص مثل هذه القوة يجعل الإيمان نفسه شاحباً بحيث يبدو وكأنه ميل غامض أكثر منه اقتناعاً روحياً ومن هذه الزاوية يبدو كتاب ج . ف باورز فاشلا .

إن الفردية في الرواية الأمريكية تظهر غالباً من داخل النفس وبخاصة عند الكتاب العاطفيين الذين يجعلون انفسهم في المناطق القطبية من الروح . وهؤلاء الكتاب الذين يضعون أنفسهم في طور التثقيب لا يجلبون من عزلتهم إلا الفراغ الموحش في النفس .

وآخر ما ظهر من هذه الزمرة الكاتب جون ابدايك الذي بدأ مجموعته القصصية «ريش الحمام» بهذه الجملة :

«حين سافروا إلى فيرتاون ، كانت الاشياء مختلطة مقلوبة وكأنها نظمت من جديد .» .

إن إعادة تنظيم الأشياء في العزلة الجديدة البغيضة فكرة شائعة لدى الكتاب العاطفيين . فالطفل دافيد الذي سافر إلى الريف أخذه الرعب كل مأخذ عندما قرأ في كتاب ويلز «حدود التاريخ» أن يسوع لم يكن اكثر من شيوعي من الجليل :

«زعيم سياسي غامض ينحدر من مستعمرة صغيرة في الإمبراطورية الرومانية» . وكان تأثير هذا الرأي على الطفل أنه أثار لديه مسألة الموت والخلود . فلم يقتنع دافيد بأجوبة الاب دوبسون ولا بأجوبة والديه . ولم يستطع أن يفهم نوع السرور الذي يدخل على قلب والدته حين تسير وحيدة على أطراف الغابة .

«فقد كانت أرض الغابة البنية في نظرة وهي ترتفع وتنخفض لا تعتبر إلا عن فراغ ضخم» .

وحين تسأل دافيد أمه :

(«ماذا تريد أن تكون السماء» ؟) .

«يصبح غاضباً لانه شعر بدهشتها من سلوكه . فقد عرفت أن السماء اختفت من ذهنه منذ وقت طويل . وقد تصورت أنه قد دخل في سر الصمت .... في المؤامرة التي يعرف انها تشمل كل ما حوله) .

ويحل الفتى دافيد المشكلة لنفسه بطريقة جمالية . فهو حين يعجب بجمال ريش الحمام يشعر بالعناية الربانية تحوط كل شيء ؛

«.. فالإله الذي وهبنا التفوق على هذه الطيور السارحة ، لن يشين إبداعه الخلاق بأنه يضمن على دافيد بالخلود ..»

وتنتهي القصة بسخرية ناعمة من ضياع الصبي . وعدا عن ذلك فإننا لا نلمس الا ثقة الكاتب بالجمال وتركيزه على النظام الجمالي والبناء والروح الجمالية في مثل هذه الصيغ تثير الكراهية لدى الكثيرين لأن الشعور بها داخلي أو بالأحرى

أعمى فنحن نشك أن توجد في قلب متحجر . لأنها تؤثر به في عزلته تأثيراً دقيقاً جداً .

أما الكاتب العاطفي فيفترض أن الأمر في مثل هذه الحالات هو الاكتشاف الشخصي أو التطور الداخلي فقط .

الوجه الجديد لأمريكا اللاتينية
تطور الرواية فيها
منذ الحرب العالمية الثانية

ساول بيلو

إذا بحث المرء عن الوجه الجديد لأمريكا اللاتينية ـ صارفاً النظر عن الانقلابات والثورات والجوع والتخلف ومتجهاً نحو قارة جديدة تفتش عن حلول وتتعلم أن تشق طريقها في العالم ـ فإن الإنسان سيجد هذا الوجه منعكساً في مرآة القصة . ففي كل أنحاء أمريكا اللاتينية ـ في مكسيكو والأرجنتين ، وفي البرازيل والأكوادور ـ يتقدم روائيون محدثون ليبحثوا ويرسموا ملامح أقطارهم السريعة التغير ، بحيوية وإبداع مدهشين . لكن هدفهم لايقتصر على التسجيل فقط ، وإنما يسعوا الى التقاط المعاني الخفية لهذا التغيير ولهذه الثورة ، وهم يركزون على الإنسان الجديد الذي تنتجه شبه القارة الواسعة هذه وهم يطرحون على المستقبل رؤيتهم للشعب والأرض . إن مايرونه ويصفونه اليوم ، سوف يصوغ رؤى الأجيال القادمة . شأنهم في ذلك شأن جميع الفنانين . إن رواياتهم هي في وقت واحد مرآة وتوقعات . وهذه الصفة الأخيرة هي التي تجعل القصة الجديدة في أمريكا اللاتينية مثيرة وأصيلة إلى هذا الحد .

ففي أعمال الروائيين المشهورين من كتاب الجيل الماضي ـ أمثال المكسيكي ماريانوازويلا ، والإرجنتيني ريكاردو جويرالدي ، والفنزويلي برومولو غاليجو ، والبرازيلي جوزه لينزدوريغو نجد الطبيعة والأرض الأمريكيتين تحكمان الإنسان وتحطمانه وتصوغانه ، إلى درجة تختفي معها فرديته . إن ترجمة الصراع الإنساني قد عممت حتى أنها أغفلت العواطف الإنسانية . كما أن القوى الاقتصادية والاجتماعية المجردة ـ وبخاصة القوة السياسية ، وطموح الطبقة الحاكمة ، قد طمرت في متاهات الأنديس ، والغابات الامازونية ، وبامبا الإرجنتين التي لاوارث لها . أما فردية الإنسان فقد أصبحت لغزاً في عالم غير مضياف . لقد كانت الجغرافيا كل شيء ، وكان الإنسان لاشيء .

وقد أصبحت أمريكا اللاتينية ، بالنسبة للكتاب المحدثين ، قطراً منتجاً ـ لقد تغير مركز الثقل نهائياً من منظر الأرض التي أبدعها الله ، إلى منظر الأرض التي أبدعها الإنسان وسكنها . أصبحت البامبا والكورد يليرا مراكز لمدن كبرى . وعلى حين كانت المدينة عند روائيي الجيل الجديد ليست أكثر من مكان تافه غامض ومتعسف ، فإنها عند الكتاب المحدثين تمثل المحور ، والمكان الذي يغرق فيه البطل . لامحالة أن نوع الرؤيا التي تحط من الفردية عند كتاب بداية هذا القرن ، بدأت تتطلب من جديد اللحم والدم وبزغت فجأة شخصيات قوية معقدة من الجماهير الغفل في المدن الكبرى ، وهذا التغير الدرامي الذي نشأ بسبب نمو السكان ، وإن كان يعكس تأثير التحليل النفسي ـ لم يشتت انتباه القصاصين الذين ظلوا لصيقين بالأفكار الريفية . حتى ولو أنهم ظلوا يسجلون تسجيلاً سطحياً القصة التقليدية لصراع الإنسان ضد الطبيعة ، فإن الشخصيات التي يقدمونها الآن ليست مجردة ، وانما يلغزون بها للرمز على تقدم سياسي أو اجتماعي . إنها شخصيات إنسانية غامضة معقدة . وكان لهذه الرؤيا الجديدة سابقة . فقد اكتشف القصاص هوراشيو كويروغا في مطلع هذا القرن أن الوطنيين في ميسيونا ومنبوذي العالم الأوربي الذي يسيحون هناك ، معقدون كسكان المدن الكبيرة تماما . لقد انتهينا من ملاحم الغاوشو وسكان المخيمات بشخصياتهم ذات البعدين ، وبنيتها الآلية ، إن المدينة هي التي تستقطب الآن انتباه الكتاب

الشبان . وتطمح اليوم كل مدينة لاتينية كبرى مثل الريو وبوينس أيرس ومكسيكو وليما إلى بلزاك وجويس ودوس باسوس وسارتر .

مع ذلك فإن الكتاب المحدثين أكثر من مجرد مقلدين للنماذج الأدبية الأوربية والأمريكية . فهم بالرغم من ارتباطهم بأصول ذلك التراث الحي المستمر ، عن طريق الانكباب على دراسة تقنيتهم ورؤاهم ، يمزجون بمهارة مدهشة ، بين اطلاعهم السياسي والاجتماعي الدقيق ، وبين حساسيتهم بالآخرين - بدافع التزامهم الشخصي - وبين تطلعاتهم البعيدة . وبفضل أمثال هؤلاء الرجال تقدم أمريكا اللاتينية صورتها إلى العالم ، بمافيها من أمل ويأس . إن إنساناً جديداً يبزغ من الفوضى والثورة ، وقصاص أمريكا اللاتينية هو حصيلة الإنسان الجديد .

الخط الفاصل :

إن لأدب القرن التاسع عشر مؤرخي مدنه طبعاً - وربما كان أعظمهم البرازيلي ماخادودواسيس ، وهم يصورون الاندفاعية الاولى لمدن المعمرين الاقدمين ، وهي تبتلع القرى المجاورة . لكن الاندفاع الاكبر لم يتم إلا في سنة ١٩٢٠ ومابعدها ، ولم يحز على قوة الاستمرار الذاتي الا في سنة ١٩٤٠ ومابعدها . وقبل ذلك ، كان القصاص المدني شخصاً غير مرغوب فيه . فقد سيطرت على السوق الأدبية أقاصيص البامبا - وهي سهول واسعة بين جبال الأنديس والمحيط الاطلنطي - والأراضي السوداء .

متى بدأ هذا التحويل ؟

أجرت دور النشر الأمريكية سنة ١٩٤١ اختباراً لأحسن رواية في أمريكا اللاتينية وكان بين المحلفين نقاد محليون وعالميون . ففاز الكاتب (سيرو الجيريا) الذي كان منفيا من وطنه البيرو الى شيلي . وكانت روايته الفائزة هي (رحب ومستلب هو العالم) . ويقدم الكتاب الصيغة العامة لاستثمار الهنود القاطنين في

الأنديس ، في العقود الأولى من هذا القرن ، ويمكن تصنيفه في تراث القصة الوثائقية . وكان يمكن أن يكتب قبل ثلاثين سنة أو أكثر وكان بين المتنافسين الذين فازوا على صعيد محلي ، جوان كارلوس أونتي من أوروغواي لكنه يعيش في بوينس آيرس عاصمة الإرجنتين وقد ربحت روايته (الأرض المحايدة) الجائزة الثانية للكتاب الإرجنتينيين .

وقد ولد أونتي سنة ١٩٠٩ مثل الجيريا . ويقدم في روايته منظراً موارباً (كاليدوسكوب) لعاصمة الإرجنتين إبان صعود بيرون إلى الحكم ، ومن وجهة نظر التقنية المحضة ، فإن اونتي استمد تقنيته من رواية (تحول مانهاتن) لدوس باسوس . وروحيا ، فإن الرواية تعبر عن مرحلة أبعد من مرحلة نمو البحث عن الذات في الإرجنتين ، هذه المرحلة التي مثلها فيما بعد كتاب يختلف بعضهم عن بعض كاختلاف روبرت أرلت وجورج بورجس . إن ماقدمه اونتي بحدس متفجر كان صورة خانقة لحضارة المدن في فترة تحول سريع . وكان أونتي أسبق كاتب في الإرجنتين ، رأى في الانحطاط والفوضى الأخلاقية لبوينس أيرس قبل الحرب ، نذر عواصف المستقبل . فالحد الفاصل إذن موجود بين الجيريا واونتي . وبالرغم من الخلاف في افضلية رواية الجيريا ، فإنها كانت آخر حلقة من نوعها . وهذا النوع قد أنهك إمكانات الكاتب الخلاقة ، وبدا واضحاً للعيان بُعدها عن الواقع الذي جاهدت جهاد المستميت لتسجيله .

إن قصة الجيريا حين اتبعت تقنية قصصية قديمة ، مبالغة منها بتبسيط المسائل الفكرية ، ظهرت وكأنّ وقتها قد فات .

وبالرغم من أن قصة أونتي «الأرض المحايدة» ناقصة وعنيفة ومليئة بالمرارة ، فإنها قد سبقت قصص أمريكا اللاتينية بمعالجة المستقبل . ومهما كانت خاماً ، فقد أشارت لأول مرة إلى المشكلات التي ظهرت من كلتا الهجرتين : الهجرة الخارجية الفوضوية التي تترسب على نهر بلات وفي جنوب البرازيل وأخيراً في فنزويلا ، والهجرة الداخلية الموارة ، من المناطق الداخلية إلى السواحل . إن حشود المدن الكبرى ، الجائعة ، أناس منقطعو الجذور تماماً تعرضوا لتقاليد سرعان مانبذوها ، لأنهم لم يكونوا مهيئين لها . فمعظم مهاجري الإسبان والطليان قد جاؤوا من

الأرياف والقرى والمدن الصغيرة . وليس من المدهش أن ينقلب هؤلاء الناس المنقطعو الجذور والمبتعدون عن الأخلاق ، على المدينة التي تستغلها اقتصادياً . وقد انفجروا حين وضعوا ضمن البنية الاجتماعية العتيقة التي خلفتها البورجوازية الليبرالية ، ودمرت حشودهم المندفعة الشوارع الفسيحة الوارفة التي وجدت أيام حقبة الأزدهار بما فيها من قصور رخام شيدت في عهد دياز حاكم مكسيكو والنوادي الناعمة لسادة المجتمع ، وقطعان الماشية للتجار المقيمين على شواطىء نهر بلات .

وبعد أن طرد المهاجرون الأغنياء من المدن المركزية شرعوا بتطويق هذه المدن بقذاراتهم وبؤسهم بعد أن كادت في إبان ازدهارها ، تضاهي باريس او لندن او نيويورك . وكان ماالتقطه أونتي في عام ١٩٤١ هو هذا الإحساس بعالم يعاني مخاض الولادة ، وانفجار حقيقة اجتماعية جديدة ـ وقد فاق في ذلك الكاتب المكسيكي صاحب رواية «البورجوازيون الجدد» كما فاق الكاتب الإرجنتيني ادواردو مالي في روايته «خليج الصمت» . لقد كشف اونتي في روايته عن نموذج إنساني جديد : إنسان يعيش في لامبالاة أخلاقية وليس لديه قيم ولامسؤوليات تجاه الماضي أو المستقبل . وقد تحرى أونتي في قلب اغنى وأفخر عواصم امريكا اللاتينية ، عن جرثومة المرض فيها والسرطان الاجتماعي الذي بدأ يفسخ القيم الأخلاقية للامة بأكملها . وقصته ملأى بصراع الأبطال وغير الأبطال ،

كأنها زفرة من جهنم تنشر الظلام على المياه العكرة في نهر بلات «نهر الخدر والطمي» كما يصفه برجز في إحدى قصائده . لقد كان إنتاجاً طليعياً إلى حد غريب لأنه يحتوي في أساسه على الرؤيا التي شاهدنا تحققها في روايات كل من الكاتب المكسيكي كارلوس فونتي ، والإرجنتيني جوليو كورتزار ، والبيروي ماريو فارجاس لوزا ـ إذا اكتفينا بسرد اسماء أشهر ثلاثة كتاب في أمريكا اللاتينية وسوف ندرسهم بالتفصيل فيمايلي :

كارلوس فونتي :

نشر عام ١٩٥٨ روايته «حيث الهواء نقي» فاعتبر أول كتاب جيله ، ولمايزل في الثلاثين بعد . فقد حقق في كتابه ـ بشكل جدلي ووحدة عضوية ـ صهر رؤى متناقضة تتصارع فيما بينها باستمرار ، ضمن عوالم مختلفة في عاصمة الازتيك القديمة ، بأكواخها ، ومحدثي نعمتها . وحتى بشعائر التضحيات الوثنية فيها . هذه مكسيكو السيارات المترفة ، وأرقام السرعات القياسية وحفلات الكوكتيل الأنيقة . هذه مكسيكو الألسن المتبلبلة بطبقاتها العليا التي تشابه مثيلاتها في كل أنحاء العالم فتتحدث عن آخر مغامراتها في أكابولكو ، وعن تناويهم على عشيقات بعضهم بعضاً . ومع ذلك فإنها هي مكسيكو التي ماتزال على هامش التاريخ الحديث مستكينة إلى القصور الذاتي الذي يثقل دمها . وهي مكسيكو الهنود الذين مازالوا يعيشون على الطريقة نفسها التي كانوا يتبعونها ايام الغزاة الإسبان . فيأكلون طعامهم البدائي ، ويتحملون الظلم والاهانة والبؤس ، ويستجيبون لكل ذلك بالعنف أو بمقاومة آلية لجهود المعمرين من الطبقة البورجوازية التي تدعي أنها ما تزال «تصنع الثورة» .

إن الآلهة الخفية القديمة لم تندثر : هذه هي رسالة هذه الرواية التي تشير وراء بنيتها الدياكتيكية الحادة إلى العبء المرهق للسحر والخرافة . إن تقدم فونتي الجدلي القوي لايسمح له أن يضع على الرف الأفكار التي تدعي الثورة ، هذا مع وجود البلادة التي تتكفل بتفشيل أهم الإصلاحات وأكثرها ضرورة . إن مايجعل الرواية مؤثرة ومدهشة إلى هذا الحد ، الصفاء العاطفي الذي صاغ به المؤلف روايته ، وتحليله للعوامل الاقتصادية في المجتمع ، والإيمان الحار الذي يشع في كتابته .

ولكننا نخطىء إذا توقفنا كثيراً عند المظهر الوثائقي لهذه الرواية الطموح . فوراء الحنق الاجتماعي والجدل الفكري والمادة الصحفية ايضاً (العنوان نفسه سخرية بهواء المكسيك الذي كان نقياً فأفسده السخام) . . . وراء كل ذلك صاغ فونتي رؤيا شاعرية وتنبؤية عن بلده فقد حاول أن يعيد في روايته رسم أوصاف مجتمع منقسم على نفسه إلى حد مريع . إن ماتنبأ به حدس فونتي بقوة مذهلة في

هذه الرواية (وتجاوزه إلى أعمق منه في روايته موت ارتيمو كروتز ١٩٦٤) هو تعقيد الجراح التاريخية في جسد الأمة المكسيكية واغتصاب الغزاة الأوروبيين العنيف للتربة الأمريكية . ويتصور المؤلف إن هذا هو أصل الانفجارات الدورية وغير المتوقعة لحوادث القسوة والقتل . وبعد ذلك يرى فونتي في لحظاته المظلمة من كل تلك المشاهد في وحدة العاناة والذل ، كفارة عن الجانب الآخر من المسيحية . ومع أن فونتي ينكر مثل هذا المقصد . ويصر على أن هدفه تأليف تحليل تاريخي جدلي . فإن الأسطورة المستترة وراء كل أعماله (وبخاصة في روايته «الرعدة» ١٩٦٢) هي الصراع الأزلي بين الإسبان والهنود .

إن هذا الشاب المنفعل ،العدواني مثل صريح لحيوية أميركا اللاتينية الجديدة ، القارة التي أصبحت ترفض أن تلعب الدور الثاني ، والتي يرفض مثقفوها أن يذعنوا لأحد في نزعتهم العالمية . وقد ولد في مكسيكو عام ١٩٢٨ وتثقف في الولايات المتحدة وأوروبا وأقطار أمريكا اللاتينية ، وهو قدير على المناقشة بالفرنسية والإنكليزية ولغته الإسبانية على حد سواء ، لأنه على الدوام شخص جدلي متحمس متصلب . أما مايميز كتابته عن بقية كتابات الشبان في أمريكا اللاتينية فهو شدة تحمسه للقوى الخفية التي تكمن تحت سطح المجتمع وتدفعه نحو كارثة الطوفان في النهاية وبهذا المعنى فإن انتاجه ليس عميق المغزى فقط لكنه نموذجي أيضاً .

جوليو كورتازار :

تعد روايته «لعبة النطة» التي أصدرها عام ١٩٦٣ وهو في الثالثة والخمسين من عمره ، أكثر الروايات أصالة وطموحاً في أمريكا اللاتينية بعد الحرب الثانية . ويتجلى فيها تأثير الكاتب بتجارب جويس وكتاب أمريكا الشمالية الطليعيين في محاولته لتسجيل حياة بوينس أيرس على عدة مستويات متنوعة . غير أن تقنية كورتازار في العرض ، وهي الطريقة التي اقتبسها من أشخاص لم يعودوا طليعيين ، ليست أكثر من أطار للبحث فيما يجري داخل ذهنه . فالعنوان يشير إلى

لعبة يلعبها الأطفال ، ويضعون لها القوانين التي تدل على أن بالإمكان تحول كل فوضى - في الأخلاق والميتافيزيك - إلى نظام يجدد للأشياء أماكنها . وكتاب كورتازار يشابه لعبة طفولته في بوينس آيرس ، في كونه محاولة تعسفية يدفعها ادعاء بالعظمة لوضع فوضى هذا العالم في نظام وفي مركز الكتاب نجد رؤيا شخصية سامية عن الحقيقة الخفية لبوينس آيرس - أو بالأصح عن اللاحقيقة .

وعلى اوضح المستويات نجد أن رواية (لعبة النطة) تدور حول إرجنتيني يذهب ليعيش في باريس (ككثير من الفلاحين) فيجد ان انقطاع المرء عن مدينته لايعني انقطاعه عن جذوره . فعليه أن يعود إلى بوينس آيرس طفولته ، المرة تلو المرة . والعودة نوع من العقاب ، لكنها ضرورة غامضة أيضاً . هذا أحد مظاهر الحقيقة . المظهر الآخر لبوينس آيرس (وفيه يعيش الكاتب ابطاله ويتحرك ويحقق وجوده) فهو مظهر مدينة اسطورية ليست متزامنة ولامتماكنة مع المدن الاخرى ، بل تنفجر نوعية حياتها في شوارع باريس ، او تمحي بدقة لجلب وقائع بوينس آيرس في ذلك اليوم عينه . وقد تأخذ أيضاً شكل هجس بحب الوطن (وهنايستعمل الكاتب عامية العاصمة ، ويكشف بالتدريج الخبرات اللاشعورية للمدينة) .

يلتقي شخصان من الرواية في شقة في باريس يمتلكها أحدهما - لكن اللقاء في حقيقته إنما يجري في مخيلتيهما المتعلقتين ببوينس آيرس . هناك أحداث تطرأ على المدينة ، ويبدو أنها واقعية ، لكنها تتخذ أبعاداً أخرى لدى البطلين . فكورتازار حواري لإدغار آلان بو ويعمل على ترجمته إلى الفرنسية ، كما أنه سوريالي فرنسي ، يعلم حق العلم أن "الواقع" ليس أكثر من إصطلاح مفيد ، وأن على الجهة الأخرى للمرآة واقعاً آخر واضحاً ومحدداً كغيره تماماً ، وأن الوجه النهاري للتجربة الإنسانية ليس كل شيء فيها .

وقد أبدع كورتازار هذه الأوجه الثلاثة لبوينس آيرس بمزيج من الحنق والفكاهة والمخيلة والنظام ، وقد نشر فيها قيل قصصاً سريالية ورواية باسم "الفائزون" عام ١٩٦٥ وهي ثورية خيالية عن بوينس آيرس المزيفة ، في عهد بيرون . ويبدو أن كل ذلك ارهاص بآية فنية سيطلع بها كورتازار على العالم . وهو كاتب طويل كتوم مخاتل يشبه مظهره مظهر الأطفال ، يعيش في باريس ويعمل في

اليونسكو . يزور الإرجنتين من حين لآخر . دون أن يشارك في حياة العاصمة الأدبية . ويعمل وهو بعيد ، على أن يبني لنفسه من جديد ، بواسطة مخيلته ، واقعاً تعمق فيه أكثر من بقية مواطنيه الذي شغلوا أنفسهم بأعراض زائلة .

إن قوة كورتازار في أنه يعلم أن القصة قبل كل شيء عملية خلق بواسطة الكلمات وليست وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو سياسية . ومن المهم لنا أن بوينس آيرس التي ابتكرتها مخيلة كورتازار هي ذروة مشروع شعري ـ اسطوري شارك بخلقه كتاب منطقة نهر بلات جميعهم لذلك فوراء صورة تراث معتبر من الحساسية . فبوينس آيرس التي ابتكرها كوارتازار تدين بعاميتها للرؤى الجدلية عند الشاعر روبرتوارلتسه ، وللعب بالالفاظ بشكل مضاد للواقع عند بورجس في (قصص خيالية) ، كما أن كورتازار استفاد من رواية (الأرض المحايدة) لاونتي بمافيها من بصيرة وملاحظة وسخرية هجومية وهي العناصر التي تملأ أحلى صفحاتها . إن بوينس آيرس كما تبدو لدى كورتازار مدينة الصراع العنيف والترف والبذاءة . وهي في وقت واحد مشلولة وجامدة ومليئة بالحيوية . أما رواية (النطة) فإنها جهنمية نورانية ذات لغة حامضة وبنية متينة .

ماريو فارجاس لوزا :

إن ماوقف له نفسه هذا الكاتب لأهون ـ على مايبدو ـ من أهداف كورتازار . فاهم قصصه (المدينة والكلاب) نشرت عام ١٩٦٣ ويظهر من النظرة الأولى أنها تعالج حياة المراهقين في كلية في ضواحي ليما . والكلية موجودة فعلاً ـ وكان لوزا الذي يبلغ الآن الثامنة والعشرين طالباً فيها . وتدعى "كلية ليون برادو" .

لكن هدف الكاتب ليس وثائقياً ، فلوزا يستفيد من هذه اللوحة الطبيعية ليحلل من خلال الأحداث المتخيلة ، وقائع معمقة عن حاضر بيرو . أساس العقدة بسيط : طالب يسرق أسئلة الامتحان ، فيشي طالب آخر باللص ليحصل على إذن بالخروج كي يقابل صديقته ، ويستفيد طرف ثالث من المناورة فيقتل

طالباً من المفروض أنه السارق الفعلي للأسئلة . عندئذ يبرز السارق الحقيقي ويعترف للتحقيق بكل شيء . غير أن السلطات تنهج نهجاً سامياً : فتقرر كتمان القضية لان مثل هذه الأمور لايجوز أن يحدث .

فالقصة إذن تشابه مثيلاتها من قصص بعد الحرب في أمريكا الشمالية ، من نحو أنها تعالج المشكلات النظامية التي تأتي من أي منظمة اجتماعية صارمة وشبه عسكرية . ويتعرض مضمونها لسلطة العنف الغربية ، والقوانين السرية التي تنشأ في مثل هذا الجو (فالفتيان يتبعون التقاليد العسكرية ، عن غير شعور منهم) ثمة نظام وثمة فوضى : وفي النهاية ينتصر النظام ولو على حساب الحقيقة والعدالة . لكن هذا ليس سوى سطح القصة . فمع أن العالم الخارجي بعيد . لكنه عملياً يرتطم على جدران المدرسة المغلقة . والطلاب يتركون المدرسة ليلتقوا بصديقاتهم اللواتي ينتمين إلى طبقات اجتماعية متعددة ، وهم يتنافسون على حب فتاة معينة ، وتظل حياة الفتيات قبل ذهابهن إلى المدرسة ماثلة لدينا وتومض أيامنا في الكوابيس والذكريات والمنولوج الداخلي اذ تشكل جزءاً من حياتهن اليومية . والضباط معرضون لضغط العالم الخارجي . وعالم الكلية مهدد من الداخل ومن الخارج ، والنظام فيه عملياً تحت رحمة المدينة ليما . وليما العاصمة لبلد ريفي تحكمه أقلية بيضاء .

عند نهاية الكتاب ، يشعر القارىء بأن منظور الرواية يتسع ليتجاوز ليما والبيرو ويشمل أمريكا اللاتينية بأكملها . ففي العاب الحب ، واصناف الصداقة تصل الأمور أحياناً إلى حد الشذوذ الجنسي ؛ فطبقات المجتمع تتصارع ، والقوى الاجتماعية والمثل السياسية تتصادم . ونرى المدرسة كما وصفها المؤلف : عالم مصغر عن العالم الكبير ويستخدم فارجاس لوزا لغايته تقنيات عديدة ، يستعيرها من القصة المسلسلة ويستعير من كوروتازار نظام المرايا الداخلية التي تعكس الأحداث على نفوس الأبطال . والعقدة ليست أكثر من إطار يستوعب المجاز أما المجاز فهو دقيق وواقعي خاصة في تفاصيله ، وإن كان بعيداً عن تقاليد النوع الوثائقي من الأدب ولايتقيد بحدوده ، وميزته الأساسية هي أن الحوادث الطبيعية المبتكرة تقوده أحياناً إلى إدخال المواقف المحيرة في السياق وإلى أقسارها على أن

تتطابق مع غيرها (فالأبطال الثلاثة يحبون فتاة واحدة ، ولانعرف من تفضل الفتاة من بينهم) ويعلم لوزا ، مثل كورتازار أن الانسان يعيش حياته على عدة مستويات وفي وقت واحد . ولم يخش أن يستعمل التحليل النفسي في فصم حلقات شبكة الاحباطات والضغوط والحالات السادية ـ الماسوشية المتضمنة في فكرته ويظل بعد ذلك ملازماً لهدفه الرئيسي في أن يتعقب الحقيقة إلى الحدود التي لايمكن عندها ردها إلى أية صيغة أكثر تبسيطاً .

وفارجاس لوزا نفسه شاب متحفظ يعيش في باريس ويعمل في اذاعتها عملاً يضمن له استقلاله . وله ميل قوي لقصص الفروسية . فهو يفضل الروايات العادية لقصص الفرسان على كتب أدبية مثل دون كيشوت .

ويصف في روايته عهود الشرف بقوة تضاهي مثيلاتها لدى الفرسان المتجولين في القرون الوسطى ، ويشابه سرفانتيس في الهزء بها . وفكرة لوزا الأساسية هي فضح تزييف مفهوم الشرف في العالم الحديث . فهو يرى أن الإصلاح الإجتماعي والعدالة والثورة عناصر أساسية في الصليبية الحديثة . ومما جعل للرواية رواجا في البيرو وأمريكا اللاتينية باجمعها شجب المؤلف لتدخل الجيش في السياسة ، وهجومه على الطبقة البورجوازية ومعالجته لتحول الغريزة نحو الشذوذ وشرحه لسهولة انقلاب المجتمع المتمدن الى حال البربرية .

على أن ذلك اقل عناصر الرواية أهمية . إن العناصر التي تجعل الرواية مؤثرة هي الكثافة المتوترة التي ملأ بها المؤلف عالمه المغلق . والحنق والحب اللذان بحث بهما الحوادث وقومها . وشريعة الشرف الصارمة في شخصيته التي عرض على محكها الآخرين وشرفهم الزائف ، والحماسة الأصيلة التي لفع بها ذلك كله . وصورته لمدينة ليما فريدة ونسيج وحدها ، فهي تخالف المألوف عن صورة الرجال والنساء البيض الشهوانيين المترفين الفارهين فيها . فهؤلاء الفتيان البيروويون يعرضون أمامنا الوجه الآخر للصورة : لمدينة ليما التي تخصهم ذات أعماق سفلى ، نرى الإدمان والبؤس والقذارة وراء المظهر المرتب الذي تحرص على عرضه البورجوازية الصغيرة . وملونو "ليما" هم تعساؤها ، فرؤيا لوزا المتزنة الباردة الشذراء التي يتسع بها عالم روايته تعود في أصولها إلى الهجاء "كوافاد" الذي عاش

في القرن السابع عشر ، ولكن دون مرح ولاتبرير ، ولاشعور بالرشاقة التي تحرر أشد صفحات هذا المعلم سواداً من عبوسها ومع ذلك فإن هذا الشاب البيروى ، ذا الفك العريض ، والنظرة الحادة التي لايمكن أن تضلل يكتب بحماسة وإيمان ، يفرضان احترامه على القارىء فوراً .

اليجو كاربنتير :

في أمريكا اللاتينية اليوم قصاصون لم يعنوا بفضح خفايا الحياة في المدن الكبيرة بل عادوا إلى الموضوعات المطروقة قبلاً في القصة الوثائقية التي برع بها الجيل الماضي ، وعالجوا عالم الطبيعة . وقد وقف هؤلاء الكتاب انفسهم لاكتشاف العلاقة بين الطبيعة الأميركية والإنسان الأميركي عن طريق الاستبطان الحر الذي لايتجنب التحليل النفسي المستعمل عند أدباء الطليعة لكنهم لم يستخدموا الشخصيات التقليدية للفاوشو أو الفلاح وعامل المنجم المستثمرين من رب العمل ، بل قدموا الينا كائنات بشرية قد اكتملت فرديتها . كما قدموا إلينا واقعاً سحرياً بدلاً من الواقع الوثائقي . فمن المؤكد أن التنظيم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لايحدد وحده وجود الإنسان . فالناس يعيشون فوق الزمان وفوق المكان ، في عالم من رغباتهم ونزواتهم وآمالهم ومخاوفهم .

ويعد القصاص الكوبي اليجو كاربنتير واحداً من أقوى الشخصيات في هذا الاتجاه وانتاجه وهو في الستين قليل من حيث الحجم ، ولكن لايتنازع على قيمته الرفيعة إثنان . ولد وتعلم في فرنسا ، ثقافته عالمية هو خبير في العلوم الموسيقية . وبذلك يكون كاربنتير نموذجاً لمثقف امريكا اللاتينية الذي تمتد جذوره في العالم القديم . ومع ذلك فإن إنتاجه أمريكي أصيل . وهو بخضوعه للأبعاد الزمنية المفروضة على التجربة الإنسانية يستخدم الطبيعة الأمريكية بفوضاها وغناها وتاريخها المتنوع ، كخلفية يستكشف من خلالها بواسطة مخيلته النشيطة ، الأبعاد المتعددة للتجربة الأميركية . إن ماظهر في كتابه الأول (مملكة هذا العالم - ١٩٤٩ - وفيه يستحضر تاهيتي وأساطيرها) على أنه وسائل تزيينية في الأسلوب ، أصبح في

كتابه الثاني (الخطوات الضائعة) استعارة واضحة . فبطل هذا الكتاب عالم موسيقي ، يعود بالزمن إلى الوراء خلال رحلة تأخذه بين الحين والآخر إلى ماقبل التاريخ ، حين يصل إلى أعماق غابات جنوب أمريكا ، وهي الرحم الأخضر الحي لأمريكا .

ورحلة البطل إلى الماضي محددة بثلاث قصص حب مختلفة : الأولى مع ممثلة مخادعة يهجرها في نيويورك والثانية مع إمرأة ترافقه في الرحلة وتضطر إلى مغادرته في منتصفها ، والثالثة مع أمرأة من أهل المنطقة ، وتمثل بوضوح شديد الطبيعة البدائية . إن ماأنقذ القصة من الوضوح المفرط هو صفاء أسلوبها . ويتأكد عالم الموسيقى وهو في قلب الغابة أنه متعلق بالممثلة ، وعليه أن يعود إلى نيويورك ، إذ تنقصه المادة الموسيقية لإتمام تأليف قد بدأ به . وهذه المعرفة تمس نقطة حساسة في العلاقة بين المثقفين في أمريكا اللاتينية وبين واقع أمريكا اللاتينية . كما أنها ترجمة لحياة الكاتب الخاصة .. وقد ساعد نجاح هذه الرواية على تثبيت اسم اليجو كاربنتير ككاتب واعد .

وقد فشلت قصته التالية (المطاردة ـ ١٩٥٦) فشلاً ذريعاً ، لانها عبارة عن تركيب مصطنع للثورة الكوبية في فترة ماخادو ، بمهارة في سرد الحوادث لكن الرواية التي اعقبتها (انفجار في كاتدرائية ـ ١٩٦٢) كانت تحفة فريدة في أدب الرومانسية الجديدة ، اذ تحمل في طياتها ذكريات الروايات العظيمة التي كتبها فيكتور هيغو . ففي هذه الرواية استحضر كاربنتير تاريخ الكاريبي في فترة الثورة الأمريكية في حقبة حروب الاستقلال في أمريكا اللاتينية استحضاراً حياً مدهشاً . ويمكن لنا اليوم أن نقرأ روايته كميلودراما تاريخية مثيرة ، مليئة باستبطانات عقل ثوري . والبطل يبدأ حياته كثوري وينهيها كملاك للعبيد ودكتاتور ، ومصيره عبرة من العبر . ويتحكم الكاتب بمادته البسيطة والمتفجرة بثقة هائلة .

إنه قصاص ممتاز طموح ، رائع الأسلوب ، ذكي الملاحظة ، غني الحساسية ، يتجنب المنعطفات السهلة التي يقع بها أسلافه الذين كتبوا بهذا النوع من الأدب ويخط منهجاً خاصاً به في البحث عن طبيعة الزمان ـ لاواقعيته ، قابليته للانقلاب بين الحاضر والماضي ، وطبيعته الدائرية . ويبسط كاربنتير في مجموعته

القصصية (حرب الزمان ـ ١٩٥٨) علاقته الميتافيزيكية بالزمن ، ويعطينا مفتاحاً لأهم ماضمنه في قصصه العظيمة . وهو يعيش اليوم في كوبا بمركز هام لكنه رفض أن يتبع خط الواقعية الإشتراكية شأنه في ذلك كمعظم كبار الكتاب المسنين في كوبا . وهو سواء أكان من داخل كوبا أو خارجها . يظل يبني أمريكته منظراً فمنظراً من إبداع خياله .

جواغيمارا روزا :

جاوز الخمسين ، ويعمل سفيراً للبرازيل في اقطار اوروبا ، وان كان قد عاد إلى الدائرة المركزية في وزارة الخارجية في الريو . طويل القامة ، ساخر الابتسامة ، متين الأسر ، نشيط الحركة ، مظهره خداع كنثره . شخصي في كتابته ، ويمد جذوره إلى الأساطير الغريبة عنه ، كندّه كاربنتير . وقد تمكن بانتاجه من ان يضع الأدب الجديد في محك النقد والتصنيف وثبت لهذه التجربة في روايته (خفارة الشيطان في المجاهل) .

يبدع المؤلف على لسان بطله الذي ينتمي إلى مجاهل البرازيل ، عالما من العواطف المألوفة في البرازيل : العنف ، اللهفة ، النزوة . وبالرغم من أن هذا العالم في الظاهر ينتمي إلى مطلع هذا القرن ، فإنه يوازي عالم اليوم الذي نقرأ أخباره في الصحف . وهذه الطريقة متبعة في البرازيل وغيرها ، وقد تبناها وأضاف عليها إضافات لم يسبقه إليها أحد .

وبفضل عقله وحساسيته اللذين سبكتهما الآثار الأدبية التي ظهرت في الربع الأول من هذا القرن ، يلعب غيمارا روزا بالزمان والمكان ، ويرصد الحوادث والأشخاص ، ويجعل الدم يجن في العروق ، ويفجر الرغبات الكامنة ، دون أن ينزلق إلى منحدر الواقعية الوثائقية ، فكأنه يستخدم أعظم حيل الدراما بدون أن يقع في معايبها . وهو بهذا يسخر من أبطاله بأن يمسك خطاً واحداً يخلط بين الجد والهزل من أول الرواية إلى آخرها . في قصصه نجد أن الزمان موجود في شعور رجل وحيد ، ويستثار إحساسه به خلال فواصل مديدة من الذكريات وحب

الوطن ، دون نظام تاريخي . ووحدة المكان محددة لديه بصحراء تمتد امام الانسان في أبعاد لانهائية ، لكنها في اعمق نقطة في داخله .

الفكرة الأساسية في إنتاجه ليست في تعاسة كون الإنسان مغتصباً ومسلوباً ومنهوباً ـ بالرغم من أنه يعالج هذه الفكرة بالتفصيل ـ وإنما في كونه مجنوناً بامتلاك الأشياء أو به مس من الشيطان . فالبطل مقتنع بان بينه وبين الشيطان معاهدة ـ فالشيطان قد ساقه في البداية إلى حياة الشذوذ والجريمة . ولكن هذا ليس بالشيطان التقليدي ذي الأظلاف المشقوقة والسمنة المنفرة . فشيطان غيمارا يتشكل بحسب ظروف الحياة اليومية : فهو صرخة في الصحراء ، وهمسة في الضمير وإغراء في عينين ، وإملاق لايحتمل . وفي مسرحية الاخلاق الحديثة هذه عند غيمارا روزا نجد ملاكاً يقف إلى جانب الشيطان ، وهذا الملاك شاب جميل الصورة يصادق البطل ويحميه من غزواته . لكن الرواية ليست لعبة اخلاقية بسيطة ، فقوة الكتاب تكمن في الكشف الماهر عن الموقف الأخلاقي للبطل . فالملاك والشيطان لايتمايزان بل يختلط امرهما على البطل ، إذ يبقى دائماً متردداً ، معذباً بالشك والحسرة ، وفي مركز هذه الملحمة القصصية المليئة بالمعارك والجرائم ، يقوم تاريخ روح ممزقة بين الحب والكره والخير والشر . ويمزج غيمارا روزا في هذه التحفة النادرة بين العناصر المتضاربة في أرض البرازيل الشاسعة المغفلة بين الله والشيطان . ويبرهن بوضوح على أن الإنسان ما يزال مفتاح الموقف في روايات أمريكا اللاتينية .

مدن الخيال :

إذا ابتعدنا عن المستوى الملحمي ، وجدنا أن جوان كارلوس اونتي من اوروغواي قد هجر اكتشافات السريالية لبوينس آيرس وأنشأ مدينة خيالية ريفية على ضفاف نهر جنوبي ، وعمدها باسم سانتا ماريا ، صنع هذه المدينة لتعكس اسطورة نهر بلات . وهي تشابه عالم الجنوب عند فولكنر بإسلوب البناء وطراز المعيشة . كانت نقطة البداية رواية طموحاً طويلة وإن بدت فجة إسمها (حياة قصيرة ـ ١٩٥٠) وفي الرواية التالية «الوداع» وفي عدة قصص قصيرة ، استطاع

الكاتب أن يغطي تاريخ المنطقة باكملها ، وفي روايتيه الأخيرتين (الترسانة ـ ١٩٦١) و(النشال ـ ١٩٦٤) حقق نجاحاً كاملاً في نضاله لإبداع عالم من صنعه ، بعد أن بلغ الخمسين ـ عالم عصبي في شدته ، كابوسي في دقته ، مهووس في ذكرياته . بطل الروايتين المذكورتين هو جونتا لارسن ، قواد سابق في أول رواية أنتجها أونتي (الارض المحايدة) . لكن رؤيا أونتي حين نضجت وجدت في هذا الرجل ممثلاً للجنس البشري : فهو خاطىء ضعيف ، آمل بالرغم من انقطاع كل أمل . ويبين المؤلف قبولاً كاملاً بالواقع حين يجعل لارسن يحلم بامتلاكه ماخور ، وبالزواج من ابنة صاحب الترسانة ، ويفشل في الأمرين معاً . وفجأة نراه يبرأ من كل حسراته . السرد محكم والأسلوب جميل ، والقصة مسرودة من عدة وجهات نظر إذ تكشف عن معاني معمقة . لقد تمكن اونتي أخيراً من إيجاد الوسائل التي تتيح له التعبير عن معاناته الجهنمية للحياة اليومية في أراضي نهر بلات . وروراياته تاريخ حقود للفردوس المفقود . وتتوفر هذه الصفات في مجموعة قصص قصيرة (السهل يشتعل ـ ١٩٥٣) . ورواية (بدرو بارامو) للكاتب المكسيكي جوان رولفو . يراكم رولفو المكان والزمان ، الأساطير والناس ، ملتقطاً بسرد محكم وصور حية ، الحقيقة الحية لمكسيكو المعاصرة . وقد جمع بطريقة لاتتضح للقارىء في الوهلة الأولى ، خبرة مرعبة حقاً ، عن أشخاص مهجورين في محيط معاد بربري . وبذلك فإن عالم رولفو متشابه على نحو ما ، مع عالم اونتي . فهو عالم الانحطاط والتفسخ ، يقطنه اناس يقتاتون بالحقد والضغينة ، عالم عند غير معقول وانحطاط أكيد . لكن النظام السامي الذي ابتدعه رولفو يضم التقاليد المحلية القديمة الخاضعة للموت (وهو عنصر ينقص أقطار نهر بلات) كما انه يستعمل لغة لامحل فيها للزخارف الأسلوبية والوصفية . . . كل هذه العوامل تزيد من حدة التوتر ويطوع المنظورات الداخلية ـ وهو عنصر ينقص العالم القلق الفوضوي عند اونتي . ويحتل رولفو مركزا هاما في ادب امريكا اللاتينية اليوم بفضل رصانته وسيطرته على مادته . وبفضل أعماله واعمال اونتي ظهرت المكنونات الخفية في عقل أمريكا اللاتينية الى عالم الضوء ، واستبان منها الإحساس المأساوي بالوجود والرؤية المحمومة للعالم ، من خلال عيون متورمة واسعة بسبب تحديقها في

الواقع ، فعلى المجتمع الانساني في قصص هؤلاء الرجال أن يتعلم كيف يتحمل الهزات والزلازل .

رؤيا مشتركة :

هذه الأصوات الجديدة في أمريكا اللاتينية ، تقوي الانطباع العام عن حيوية هذا الجيل وحساسيته ، بينما لم يكن لأمريكا اللاتينية منذ عشرين عاماً ، ماتتقدم به إلى العالم . وقد بدأت القصة في أمريكا اللاتينية بفضل نوابغ الجيل الجديد تمد اجنحتها على أفق لاتمتد اليه لغتها . فقد اكتشف أدبهم وترجم ونوقش في أمريكا الشمالية وأوروبا ، وانهالت عليهم الجوائز والشهرة ، وطبعت كتبهم مراراً عديدة ، وقد ظلت بعض الأوساط المتشككة تتحفظ حول أدب امريكا اللاتينية حتى ظهر انتاج الجيل الجديد . . ومنذ دخول الروائيين الروس إلى فرنسا في القرن الماضي والكتاب الأمريكيين إلى أوروبا بعد الحربين ، لم يعرف العالم أرهاصاً بقوى أدبية جديدة بمثل هذه الأصالة التي تعد قراءها المنتظرين . إن الاتجاه الواثق الشامل الذي يضم قصصي أمريكا اللاتينية الجدد يستحق الاعتبار إذا قايسناه بالوضع الحالي للقصة الغربية الخاضعة لجدب كتاب (الرواية الموضوعية) او الاتجاهات الفردية التي تظهر من حين لآخر عند الممتازين من كتاب امريكا وبريطانيا وايطاليا . إن مشروعاً بمثل هذا الشمول والشجاعة يندر أن يحاول كاتب ما ، بمثل هذا الاقدام في أيامنا هذه ، لمايحتاجه من قدرة على اختصار مجتمع جديد ، وتمثيل متناقضاته ، وتصنيف نماذجه الإنسانية ، واعتقد أن لدى روائيي أمريكا اللاتينية رؤيا تستحق ان يطلع عليها العالم ويشاركهم بها : إنها رؤيا مشتركة بين أبناء القارة مزقتها الثورات والفقر ، لكنها مثقلة بالغضب والتوقعات ، والعلم بانها تنطق باسم عالم يبزغ . في هذه الكتب ترى الشعوب الأخرى الوجه الجديد لامريكا اللاتينية وهو وجه وسمته الأزمات والمعارك المرة . لكنه الوجه الذي يطل منه الأمل .

الفهرست

كلمة الكتاب .... محي الدين صبحي ٥

أ ـ العلم والأدب

١ ـ حول منابع العلم والجهل .... كارل بوبر ١٧
٢ ـ العلم والحضارة .... جورج روبرت أوبنهايمر ٣٨
٣ ـ العلم والأدب والالهام .... بطرس مدور ٥٤
٤ ـ الإلهام في الإكتشاف العلمي والأدبي .... بطرس مدور ٦٥
٥ ـ الأدب في حالة الصفر .... مارتن تورنل ٧٨

ب ـ الأسطورة والشعر

٦ ـ الأسطورة والنموذج البدائي .... كلينث بروكس ٩١
٧ ـ الأسطورة والشعائر في مسرحية «أوديب ملكاً» ... فرنسيس فرغسون ١١٨
٨ ـ الملحمة والمسرحية .... جورج لوكاتش ١٢٨
٩ ـ الشعر بوصفه اتحاد الصنعة مع الرؤيا ويليام ويمات وكلينث بروكس ١٣٩

ج ـ مفهومات في الرواية الحديثة

١٠ ـ جماليات الرواية العليا .... إيرفينغ هـ . بوخن ١٨٠
١١ ـ الرواية الحديثة المتباينة الوجوه ، شكلاً ووظيفة ألان وارن فريدمان ٢٠٣
١٢ ـ القصة والحقيقة ....مالكولم براد بوري ٢٢٧
١٣ ـ شخصيات (ضد التشخيص) في الرواية المعاصرة ماكس ف . شولتز ٢٣٧

د . أدباء تحت النقد

١٤ ـ ألان روب غرييه ....جون ويتهان ٢٥٣
١٥ ـ تنيسي ويليامز .... إريك بوكنان ٢٧٥
١٦ ـ ت . س . أيليوت ....سيلفي وارنر ٢٨٢
١٧ ـ جحيم باربوس ٢٩١
١٨ ـ حول الرواية الأمريكية الحديثة .... ساول بيلو ٣٠١
١٩ ـ الوجه الجديد لأمريكا اللاتينية .... ساول بيلو ٣١٠

الدار العربية للكتاب

المقر الرسمي : شارع غومة المحمودي ـ ص. ب : 3185 طرابلس ـ الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية ـ الهاتف : 30384 ـ 47287 ـ تلكس : 20003 الكتاب

الفرع الرئيسي : 4 ، نهج 7101 ـ المنار 2 ص. ب : 1104 القباضة الأصلية 1000 تونس ـ الجمهورية التونسية ـ الهاتف : 236600 ـ 236025 ـ تلكس : 14966 كتاب

الثمـــن : 3,000 د.ل ـ 9,000 د.ت

بين الأسطورة والعلم